

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Cultura e Conflito

A Cultura Portuguesa no Divã

Isabel Capeloa Gil | Adriana Martins



Universidade Católica Editora



A Cultura Portuguesa no Divã

Catálogo recomendada

A CULTURA PORTUGUESA NO DIVÃ

A cultura portuguesa no divã / coord. de Isabel Capelo Gil, Adriana Martins. –
Lisboa : Universidade Católica Editora, 236 p. ; 24 cm
(Estudos de comunicação e cultura. Cultura e conflito)

ISBN 978-972-54-0294-8

I – GIL, Isabel Capelo, coord. II – MARTINS, Adriana, coord. III – Col.

CDU 159.964.2:008(469)

© Universidade Católica Editora | Lisboa 2011

Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal

Capa: OMLET design

Composição gráfica: Empresa do Diário do Minho, Lda.

Revisão Editorial: Helena Romão

Data: Abril 2011

Depósito Legal: 326986/11

ISBN: 978-972-54-0294-8

Universidade Católica Editora

Palma de Cima – 1649-023 Lisboa

tel. (351) 217 214 020 | fax (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

A Cultura Portuguesa no Divã

coordenação **Isabel Capelo Gil**
Adriana Martins



Universidade Católica Editora

Índice

Apresentação	7
<i>Emílio Rui Vilar</i>	

Psicanálise e Cultura Portuguesa	11
<i>Isabel Capelo Gil</i>	

I – Autoridade e Alteridade

A Psicanálise e o Poder	19
<i>José Gil</i>	

Egas Moniz e a Psicanálise	37
<i>Carlos Morujão</i>	

Identificação, Regressão e Persuasão: Autoridade e Hierarquia no Cinema do Estado Novo	51
<i>Patrícia Vieira</i>	

Algumas Propostas e Regras para a Direcção do Espírito no Estabelecimento de uma Relação entre Psicanálise e Cultura	63
<i>José Martinho</i>	

II – Escritas do Eu

Psicanálise e Mito	69
<i>Carlos Amaral Dias</i>	

A Cripta de Pessoa	85
<i>Paulo de Medeiros</i>	

Mário de Sá-Carneiro, Psicanalista	99
<i>Pedro Eiras</i>	

Inconsciente e Arte: Um Ponto de Encontro entre Fernando Pessoa e Freud	113
<i>Cláudia Franco Souza</i>	

Revisitando as Mais Belas Cartas de Amor <i>Filipe Pereirinha</i>	123
Se Isto é um Poeta <i>ou</i> A Mão na Ferida <i>Joana Matos Frias</i>	133
A Purloined Letter: Absence and Love in Lobo Antunes's <i>The Inquisitors' Manual</i> <i>Sebastián Patrón Saade</i>	145

III – A Hybris do Género

Skins and Texts: How Psychoanalysis Can Touch Culture <i>Naomi Segal</i>	165
A Contas com a Coisa na “Praça de Londres”: Lídia Jorge e a Húbris da Representação <i>Ana Paula Ferreira</i>	181
A Woman Who Does Not Exist in Helder Macedo's <i>Vícios e Virtudes</i> <i>Phillip Rothwell</i>	195

IV – Mesa-Redonda

África: O Divã de Portugal <i>Ana Paula Ferreira, Lídia Jorge e Margarida Cardoso</i>	207
Notas Biográficas	229

Apresentação

EMÍLIO RUI VILAR*

Em nome do Conselho de Administração e no meu próprio, gostaria de vos dar as boas-vindas à Fundação Calouste Gulbenkian. Ao acolher iniciativas como esta conferência sobre a recepção da psicanálise na cultura portuguesa, a Fundação está também a cumprir uma das missões que consiste em assumir-se como o lugar geométrico de uma reflexão esclarecida, sobretudo sobre um tema que convoca e provoca muitas vezes a nossa inquietude colectiva.

É do saber comum que uma condição prévia e necessária para podermos pensar livremente e para assumir, de maneira relevante e efectiva, uma relação com outrem (com o exterior) é estarmos de bem connosco. Sem dúvidas sobre nós, sobre o que nos identifica e nos distingue do “outro”.

Ora poucos povos como os Portugueses têm gasto páginas e mais páginas dos seus melhores pensadores a reflectir sobre a questão identitária. De António Vieira a Fernando Pessoa, de Teixeira de Pascoaes a Eduardo Lourenço, de Manuel Antunes a Miguel Real, só para citar alguns que reflectiram e escreveram sobre o “ser português” e mesmo a “arte de ser português”. E poucos povos têm, como nós, razões para poder conceptualizar sem dúvidas nem angústias, o que somos como povo e a realidade histórico-política que é Portugal. Estado-nação com mais oito séculos de História, fronteiras estáveis, unidade religiosa, unidade linguística, unidade cultural (símbolos, tradições, imaginário e heróis consensuais).

Mas a verdade é que entre exaltação epopeica (as origens – Viriato e a Reconquista – e os Descobrimentos) e a descrença e o “decadentismo fatalista” (Alcácer-Quibir, Ultimatum, fim do Império), temos vivido quase sempre com personalidade ciclotímica. Desde o “povo eleito” do V Império, ao país da cauda da Europa, “moribundo, submerso pela avalanche de costumes

* Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian

liberais europeus e americanos, totalmente descristianizados e desumanizados” (Miguel Real).

Em vez de procurar problematizar a realidade num quadro racional, ou nos glorificamos ou nos apoucamos, esperando que seja o acaso a ditar o caminho, em vez de o escolhermos com uma decisão ponderada e livre.

Constituiria, por isso, um imperativo para os portugueses conseguir um equilíbrio entre o amor-próprio da memória, a racionalidade no julgamento do passado e a avaliação das forças e fraquezas do presente. Deveríamos prosseguir um conhecimento objectivo e rigoroso, sem nostalgias nem proselitismos. Haveria que fazer um esforço de objectivação do nosso papel histórico e dos desafios, riscos e oportunidades da situação actual num contexto de mundialização e de elevada incerteza. É simultaneamente a tarefa dos historiadores e dos fazedores de futuro que são os pensadores e líderes.

Para os escritores e para os artistas fica um campo inesgotável de interpretação e de recriação, terreno fértil para a liberdade de efabular e descobrir, para as experiências de construir e desconstruir, sobre um material rico, diverso e sempre enigmático e labiríntico.

Como nos via Jorge Luis Borges:

Los Borges

Nada o muy poco sé de mis mayores
portugueses, los Borges: vaga gente
que prosigue en mi carne, oscuramente,
sus hábitos, rigores y temores.

tenues como si nunca hubieran sido
y ajenos a los trámites del arte,
indescifrablemente forman parte
del tiempo, de la tierra y el olvido.

Mejor así. Cumplida la faena,
son Portugal, son la famosa gente
que forzó las murallas del Oriente
y se dio al mar y al outro mar de arena.
Son el rey que en el místico desierto
se perdió y el que jura que no ha muerto.

Perante um conjunto tão notável de especialistas, esta minha breve reflexão é quase uma ousadia. Mas, apesar de tudo, espero que contribua para iniciar o debate que a Professora Isabel Capelo Gil vos propôs para este encontro. Termino, por isso, felicitando-a pela iniciativa e fazendo votos que o ambiente da Fundação, que pretendemos agente activo das grandes questões contemporâneas, e dos nossos jardins – refrigério das questões do dia-a-dia – sirva de inspiração para o vosso trabalho.

Muito obrigado.

Psicanálise e Cultura Portuguesa

ISABEL CAPELOA GIL*

Analisar Portugal, esse estranho lugar onde, nas palavras de Uderzo e Goscinnny, habita um povo que não se governa nem se deixa governar, é tarefa difícil que tem acompanhado o percurso histórico, desde a euforia da incisão com o nascimento da nacionalidade e a expansão, ao trauma da separação, do Brasil primeiro, e da descolonização nos anos 70. Desde a crise da consciência evidenciada por Gomes Eanes de Zurara quando, na *Crónica, da Guiné* (c. 1470), lamenta “o dano da sua consciência” perante a desgraça da escravatura, até ao diagnóstico do “branco psíquico” e a falta de incisão que marca a cultura portuguesa, assinalada por José Gil, que se sente a necessidade de diagnosticar o impacto do processo histórico e das metamorfoses sociais na vida mental dos indivíduos e da nação. O século xx português apresentou-se como terreno fértil para a manifestação de sintomas de dissonância, mostrando a esquizo entre uma auto-imagem frágil e uma realidade ameaçadora e ameaçada pela negação. Aprisionado entre construções arcaicas de um certo decadentismo imparável, oriundo do século xix, a fantasia alienada da nação valente do Estado Novo, e a euforia quicá psicótica do final do século, associada à adesão europeia, acoplada depois ao regresso em força de um sentimento de crise, que afinal sempre permaneceu em estado de latência, o tecido cultural português tem reagido de forma sintomática à condição psíquica da nação.

Os versos finais da *Mensagem* de Fernando Pessoa, ele próprio um fenómeno psíquico revelador, constituem talvez um diagnóstico antecipatório e o mote que impele a reflexão que desejamos encetar ao longo destes dois dias: “Ninguém sabe que coisa quer./Ninguém conhece que alma tem,/ /Nem o que é mal nem o que é bem./ (Que ânsia distante perto chora?)/ /Tudo é incerto e derradeiro./Tudo é disperso, nada é inteiro./Ó Portugal, hoje és nevoeiro... É a Hora.”

* Universidade Católica Portuguesa / CECC

Sem a responsabilidade arrogante de assumir que “Esta é a Hora”, apostrofada por Pessoa, cremos, contudo, que é a hora de discutir, através de um diálogo interdisciplinar, o modo como a sensibilidade estética e o pensamento filosófico contemporâneo interagem com o instrumentário psicanalítico para reflectir sobre a condição de Portugal.

No espaço cultural português, o interesse dos criadores artísticos pela psicanálise tem-se manifestado de duas formas singulares, por um lado enquanto instrumento de análise, por outro enquanto metáfora, mote ou pano de fundo da ficção estética. A estes acresce, naturalmente, a figura do artista enquanto caso psicanalítico, patológico, até. Na literatura, da ficção no divã de Sá-Carneiro e Pessoa a Lídia Jorge, Hélia Correia, Helder Macedo ou António Lobo Antunes, para citar apenas muito poucos, a condição neurótica, por um lado, psicótica, por outro, da nação apresenta-se como sintoma desligado de um diagnóstico que o doente parece recusar ouvir. Todavia, a ficção do divã não deixa de ser igualmente relevante e esclarecedora dos mecanismos psicológicos, colocando em cena personagens neuróticas analisadas por um narrador/leitor psicanalista. No cinema, no divã ou a propósito dele, vários realizadores se têm inspirado em modelos psicanalíticos, e a cisão tem sido tematizada por realizadores como Manuel de Oliveira (*Non, ou a Vã Glória de Mandar*), Margarida Cardoso (*A Costa dos Murmúrios*), Ruy Guerra (*Monsanto*) e recentemente por João Canijo em *Fantasia Lusitana*. O tema não é obviamente desconhecido da arte, podendo citar-se a propósito Paula Rego e Joana Vasconcelos, mas também Rui Chafes, por exemplo, e Jorge Molder na fotografia, em particular na série *Interpretação dos Sonhos* (2009).

A frase seminal de Sigmund Freud nas *Novas Lições Introdutórias sobre Psicanálise*, de 1932, “Wo Es war, soll Ich werden.” (“Onde estava o Isso, o Eu deve advir”) constitui uma afirmação fundadora do projecto esclarecedor da psicanálise e do seu esforço de dar sentido às energias desterritorializadas da psique. Não se trata, como alguns erradamente disseram, de nulificar o inconsciente, o Isso, submetendo-o definitivamente ao poder repressor do Ego, mas fundamentalmente de esclarecer as patologias e dar sentido ao incompreensível. Ora é precisamente esta potencialidade de reconvocação do sentido latente que torna os estudos psicanalíticos, de Freud aos neo-freudianos e a Lacan, tão produtivos para as disciplinas de forte pendor hermenêutico, como é o caso dos estudos literários e também a filosofia. De facto, a articulação entre a psicanálise e a teoria

da desconstrução, encetada a partir de França e da recepção, em particular, da obra de Lacan, vai ter um impacto fundamental nos estudos filmicos com Christian Metz e os críticos dos *Cahiers du Cinema*, disseminando-se exponencialmente nos anos 80 aos Estados Unidos. Como mediadores essenciais neste processo devem citar-se os departamentos de Humanidades e de Literatura, com relevo para o papel de Avital Ronel na Universidade de Nova Iorque e de Samuel Weber na UCLA. De particular importância é ainda a sua influência nos Estudos de Género, encetados a partir de uma releitura de Lacan, iniciada por Júlia Kristeva e alargada ao feminismo construtivista americano, com Monique Wittig ou Tania Modleski. A discussão de modelos antropológicos fundados em ontologias do uno socorreu-se em muito de Lacan e de uma crítica de Freud para construir um aparato crítico de fulcral importância na crítica feminista. Conceitos como esquizo, falha, latência, traço mnemónico, fetiche ou pequeno objecto *a* foram ainda hibridados na prática discursiva da análise literária e da análise filmica, potenciando a transferência de conceitos do campo psicanalítico para a crítica académica. Acresce ainda que esta transferência – também ela quiçá freudiana – potenciou a deslocação não só de conceitos, mas do diagnóstico, do plano da terapia individual para o campo colectivo mais vasto da cultura e da psico-história, como Freud propusera na análise que faz em *O Mal-Estar na Cultura*. Esta vertente tomou particular relevo nos estudos culturais do trauma e nos estudos de memória, de início associados ao trabalho sobre a catástrofe do holocausto, mas logo trasladados para outros campos traumáticos, tal como a escravatura ou as guerras coloniais.

O vento de euforia da psico-história e da hibridação metodológica, oferecida pela psicanálise aos estudos de cultura, não perpassou, contudo, a academia portuguesa. Apesar do interesse demonstrado em casos particulares – nos estudos literários com Casais Monteiro e depois Yvette Centeno, Ana Hatherly, Paulo de Medeiros e Phillip Rothwell, nas reflexões sobre a pós-colonialidade lusófona e a guerra colonial, desenvolvidas por Margarida Calafate Ribeiro ou Ana Paula Ferreira, nos estudos de género segundo Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, ou sobretudo no diagnóstico de Portugal no divã feito por José Gil –, apesar da riqueza destes estudos, diria, o modelo psicanalítico não se generalizou.

Os estudos coligidos sob o título *A Cultura Portuguesa no Divã* resultam da intenção de abrir novo caminho ao estudo da psicanálise e da Cultura

Portuguesa, isto é, não apenas inquirir da utilidade da abordagem psicanalítica para o estudo da literatura e das humanidades em geral, mas igualmente perceber o modo como a textura cultural portuguesa se afigura conceptualmente produtiva para a análise. Quais as questões novas que o contexto cultural coloca ao analista português? De que modo, pode a literatura, por exemplo e à semelhança do que fizeram Freud e Lacan, continuar a entender-se como inspiração fecunda para resolver os “casos mentais” da nação? E afinal, qual a utilidade da psicanálise e da cultura para a vida portuguesa? Reunindo trabalhos resultantes do seminário “Psicanálise e Cultura Portuguesa”, que se realizou entre 28 e 29 de Junho de 2010 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, esta obra constitui o resultado de um projecto desenvolvido pelo Grupo de Investigação Internacional “Psicanálise e Estudos Portugueses”, com o objectivo de discutir processos de articulação entre a psicanálise, a análise cultural, a filosofia, a literatura e o cinema. De uma perspectiva transversal, juntámos olhares intra-nacionais, com olhares externos, e estudiosos de literatura, filosofia e cinema com psicanalistas, procurando, através do diálogo académico, contribuir para um produtivo cruzamento de saberes, que produza contributos relevantes para a decifração dos sentidos da cultura portuguesa na modernidade.

Este trabalho não constitui nem uma jeremiada pela “falta de incisão” psicanalítica nos modelos discursivos da academia portuguesa, nem um pangeírico das suas potencialidades, não constitui o regresso do reprimido, ou uma vingança simbólica, trata-se sim de um esforço de compreensão renovado, de um espaço de indagação das potencialidades de cruzamento das metodologias das humanidades com a psicanálise para melhor entender a complexa tessitura da cultura portuguesa.

Os contributos agora dados à estampa recolhem contributos de relevo para o início de uma discussão sobre a cultura portuguesa sob a óptica da psicanálise. De abordagens filosófico-históricas a estudos de caso sobre literatura ou cinema, ou à reflexão sobre o impacto da literatura na psicanálise, os artigos reflectem a complexidade da nação cultural e dão o mote para um debate certamente oportuno sobre os esplendores e misérias daquele que Pessoa designou como o caso mental português. Os textos estruturam-se em torno de três questões centrais: o tema da autoridade e do poder seja sob a forma política, na estética autoritária ou mesmo na estrutura e hierarquia

do saber; a questão da linguagem e da escrita e as suas articulações com a subjectividade artística; assim como a figuração do género e da identidade sexual. O volume encerra com o debate entre Lídia Jorge, Ana Paula Ferreira e Margarida Cardoso acerca da ficção de África no imaginário português, esse suplemento de alteridade, preenchido pelo desejo perverso da insatisfação colonial.

Este seminário deu continuidade ao colóquio que decorreu na Universidade de Londres em Maio de 2008, organizado por Paulo de Medeiros e Hilary Owen, e do qual resultou a interpelação para trazer para Portugal uma reflexão que este grupo vinha já a fazer em contexto internacional. O Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa aderiu à proposta e a Fundação Calouste Gulbenkian garantiu com generosidade o espaço para a reunião. Ficamos, por isso, muito gratas ao Dr. Rui Vilar pela disponibilidade demonstrada para nos receber, e agradecemos a enorme honra de ter aberto este seminário e de dignificá-lo com a sua presença. Ao CECC, na pessoa do seu Coordenador Prof. Dr. Jorge Fazenda Lourenço, agradeço a adesão ao projecto agora realizado, e ao pintor Werner Horvath a autorização para uso da imagem do cartaz e da capa do livro. A edição final desta obra não seria possível sem o contributo de Ana Fabíola Maurício e ainda de Elsa Alves, que transcreveu e editou a mesa-redonda que encerra esta obra. Sem estas colaborações, o esforço de colocar a cultura portuguesa no divã não deixaria de ser um mero acto falhado.

I – Autoridade e Alteridade

A Psicanálise e o Poder

JOSÉ GIL*

1.

As considerações que se seguem dizem apenas respeito às condições de possibilidade de articulação do discurso da psicanálise com qualquer outro discurso sobre fenómenos sociais e colectivos. Não procurarei elaborar mais do que hipóteses.

2.

Conhece-se a problemática geral da dificuldade de extrapolar o discurso da psicanálise para o plano da dinâmica social: o inconsciente é individual, e qualquer tentativa para construir um “inconsciente colectivo” esbarra com argumentos aparentemente decisivos e definitivos. Em primeiro lugar, se o inconsciente individual não é generalizável é porque os mecanismos pelos quais ele se constitui – o recalçamento, fundamentalmente –, relevam de uma história singular. Em segundo lugar, os fenómenos sociais implicam uma complexidade *diferente* da dos fenómenos psíquicos com que lida a psicanálise. Não é possível tratar uma revolução política como um processo idêntico ao “regresso do recalcado”, por exemplo, ou à revolta edipiana contra a Lei do Pai.

No entanto, mesmo sabendo claramente quão redutor seria fazê-lo, apercebemo-nos também de uma zona mais ou menos confusa de sentido analógico entre muitos conceitos psicanalíticos e fenómenos sociais; ou seja, apercebemo-nos da vaga pertinência em aplicar os primeiros aos segundos, como quando se diz que “o abandono escolar” é um “sintoma” de problemas sociais “mais profundos”. É, por isso, aliás, porque se sente a pertinência, mesmo obscura, da analogia, que o vocabulário da psicanálise entrou na linguagem comum para designar toda a espécie de factos e acontecimentos.

* Universidade Nova de Lisboa

3.

Foi, certamente, esta ambiguidade inscrita nos próprios conceitos freudianos que levou uma série de investigadores e psicanalistas a querer alargar o campo operativo da teoria psicanalítica aos fenómenos sociais e culturais: Jung, Reich, toda a corrente do que se chamou o freudo-marxismo (com Marcuse, claro, e o primeiro Lyotard que, nas suas análises estéticas jamais abdicou de certos conceitos da psicanálise), Georges Didi-Huberman e, com a tentativa talvez mais consistente, Deleuze e Guattari – todos eles e outros que não nomeio, utilizam os conceitos de Freud e seus discípulos (nomeadamente Lacan) para dar uma maior inteligibilidade à dinâmica sociocultural e às questões de estética e filosofia da arte.

Ora, se há realmente obstáculos de fundo à transferência de conceitos do campo da terapia analítica para estes outros campos, como se opera esse “transporte”? Uma resposta rigorosa obrigaria à análise, caso a caso, de cada autor. No entanto, podemos já avançar que, em geral, a aplicação da psicanálise à sociedade implica, muitas vezes, grandes transformações nos conceitos da metapsicologia freudiana – transformações que vão no sentido de uma revolução (às vezes quase imperceptível) de conceitos fundamentais, como “inconsciente” ou “desejo”. O que implica uma outra ontologia, subjacente à teoria. É o caso de Reich, com a sua orgonomia. É, sobretudo, o caso de Deleuze e Guattari que partem mesmo de uma ontologia para a sua crítica da Psicanálise e a sua proposta de uma nova terapia, a Esquizoanálise. Porque nos pareceu o exemplo mais interessante, começaremos por uma breve descrição da *démarche* do *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari.

4.

Como se apresenta, desde o início, a crítica à psicanálise do *Anti-Édipo*? Com uma exposição da forma como a produção do desejo compõe com a produção social um *mesmo* processo. A análise da sua diferenciação virá depois. Digamos que, no plano ontológico, é o desejo como processo que é primeiro. E o desejo processa-se através das máquinas desejantes e dos objectos que elas fabricam para que os seus fluxos próprios circulem. O mundo inteiro resulta da acção das máquinas desejantes que trabalham produzindo objectos parciais que cortam os fluxos para se conectar com outras máquinas que produzem outros objectos e outros fluxos. O que é uma máquina desejante? Não é uma máquina técnica, se bem que contenha uma componente

técnica. É um dispositivo que, por um lado, se define por constituir um “sistema de cortes”. “Toda a máquina, em primeiro lugar, está em relação com um fluxo material contínuo (*hylé*) no qual ela opera um corte. Funciona como uma máquina de cortar o presunto: os cortes formam extractos no fluxo associativo.”¹ Mas, por outro lado, “não há corte de fluxo senão na medida em que se conecta com outra máquina suposta produzir o fluxo.”(*idem*) De tal modo que o processo desejante cria uma continuidade em princípio infinita, pois as descontinuidades dos cortes só se concebem como aberturas a outros fluxos e outras máquinas com que entram em conexão.

Suponhamos esta sala como um grande dispositivo de máquinas desejantes e de fluxos: fluxos de palavras produzidos por cérebros e aparelhos fônicos, que são cortados por máquinas que cortam a fala (calendarização das intervenções, por exemplo) mas que só a cortam para que o fluxo de palavras e pensamento se reactive e flua novamente, etc. E cada objecto produzido por uma máquina oral-cerebral – um pensamento, uma sequência de proposições – corta um outro fluxo e entra em conexão com outros. Mas não existe aqui, nesta sala, apenas este sistema de máquinas desejantes e de fluxos. Haveria que mapear as linhas de fluxos que vão de cada orador a cada ouvinte e o que se passa entre os ouvintes – sistemas de máquinas falantes e de máquinas ouvintes. Outros sistemas implicam comunicações de corpos, uns em movimento, outros parados, sistemas de olhares, etc. Numa palavra, são as máquinas desejantes que criam a vida e os seus fluxos – e também, os seus fluxos mortíferos, pois há falas, máquinas que trabalham como sistemas paranóicos, sistemas, como diz Deleuze, de Anti-produção.

A realidade primeira são, pois, as máquinas desejantes, os objectos e os fluxos. Os autores do *Anti-Édipo* procuram descrever os mecanismos complexos (os diversos tipos de “sínteses”) a que obedece o trabalho das máquinas desejantes. Um desses mecanismos revela-se essencial: a construção de um corpo-sem-órgãos. Sem apresentar aqui a teoria do CsO, que atravessa a obra inteira de Deleuze, sofrendo ao longo dos anos vários ajustes e transformações, digamos apenas que no *Anti-Édipo*, o CsO surge como resultado do trabalho das máquinas desejantes, tornando-se ao mesmo tempo a sua condição de

¹ Ver Deleuze e Guattari, 1971: 4. Doravante, a obra será referida por AO.

possibilidade. O CsO não remete para o corpo próprio da Fenomenologia, nem para a imagem do corpo. “É o corpo sem imagem”. É um plano de inscrição, mas também de Anti-produção e de consumo dos fluxos, impedindo que estes se liguem e se codifiquem. Entre o CsO e as máquinas desejantes estabelecem-se relações intensivas de atracção e repulsão, o que determina a sua natureza: há um CsO paranóico, improdutivo, mas há um outro que permite a formação de um corpo glorioso, de energia divina, como no acto criador do artista.

Estas três instâncias compõem o núcleo ontológico da teoria do desejo no *Anti-Édipo*: máquinas desejantes, objectos e CsO. A partir daqui, os autores vão realizar uma crítica devastadora de certos aspectos da psicanálise, ao mesmo tempo que criam novos conceitos para uma terapia que vão propor. Mas o que nos interessa é o modo como todas estas críticas e invenções de conceitos supõem o substrato ontológico que referimos – porque é esse substrato que justifica a passagem dos conceitos da esfera psiquiátrica e psicanalítica para a esfera da sociedade. Repare-se como a preocupação ontológica está presente desde as primeiras páginas do *Anti-Édipo*. Na segunda, as máquinas desejantes são caracterizadas assim: “por toda a parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrénicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior já não significam nada.”(*idem*: 8) Ou, na página 4: “Em segundo lugar, já não há também distinção homem-natureza: a essência humana da natureza e a essência natural do homem identificam-se na natureza como na produção ou indústria, quer dizer na vida genérica do homem. A indústria não é então já encarada numa relação extrínseca de utilidade, mas na sua identidade fundamental com a natureza como produção do homem e pelo homem. Não o homem enquanto rei da criação, mas antes aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas ou de todos os géneros, que tem a seu cargo as próprias estrelas e animais, e que não pára de conectar uma máquina-órgão com uma máquina-energia, uma árvore com o seu corpo, um seio com a boca, o sol com o ânus: eterno encarregado das máquinas do universo.”(*idem*: 10) Os pressupostos essenciais da ontologia estão assim enunciados e as diferenças modais (entre o exterior e o interior, entre o corpo e a alma, entre a natureza e a cultura) dissolvem-se, como diria Espinosa, na substância unívoca e imanente.

Aqui, o substrato ontológico não é a substância, mas a tríade primeira, máquinas desejan-tes – objectos – CsO. Deste substrato decorrem múltiplas operações que transformam radicalmente, sempre no sentido e de acordo com a ontologia, conceitos essenciais da psicanálise: o fantasma deixa de ser o produto de um inconsciente individual, cria-se o conceito de “fantasma de grupo”, modificam-se as categorias lacanianas de imaginário, simbólico e real, etc. – mas, sobretudo, subverte-se o conceito freudo-laciano de *desejo*. Nesta subversão reside o fulcro da passagem possível dos conceitos psiquiátricos para a esfera da sociedade (a qual sofre também, enquanto conceito, uma deslocação: diz-se agora *socius*, como corpo sem órgão intensivo de produção de máquinas desejan-tes colectivas, ou CsO paranóico, conforme os casos). O desejo, afirmam e reafirmam Deleuze e Guattari, não se define pela “falta” (*manque*). Nada falta ao desejo. “É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo a que falta um objecto fixo.” (*idem*: 34) Se o desejo é, em si, pleno, “sem pai nem mãe”, “órfão” pois lhe falta um sujeito, é que ele é da ordem do ser. Tendo previamente feito a crítica à noção de sujeito, tão importante na psicanálise laciana, assim como à noção de delírio, é agora o próprio objecto do desejo (o “objecto a” de Lacan, o objecto do fantasma) que vai sofrer uma transformação decisiva: o objecto do desejo é o real. O desejo visa agenciar, combinar-se e criar combinações – o seu objecto – reais-virtuais e mais nada. O desejo deseja “preservar no seu ser”, diria Deleuze com Espinosa. E só o poderia fazer produzindo a produção – para o que precisava de um plano, plano de consistência de todos os novos órgãos construídos, uma vez destruídos os antigos, plano de inscrição e de consumo dos fluxos de energia que conectam e agenciam esses órgãos ou máquinas desejan-tes com outras máquinas: esse plano é o CsO. Mais uma vez, o CsO não é mental nem um organismo, não é um corpo físico: a sua textura não entra nas categorias habituais dos dualismos, e depende, na sua actualização, da natureza das máquinas desejan-tes. É um plano virtual aonde circulam energias corporais-incorporais, plano sem interior nem exterior, sem dimensões objectivas ou extensões.

Se o desejo produz o real num CsO, o problema da transferência dos conceitos do plano da psicanálise para o plano da realidade social inverte-se. Não se trata já de justificar um transporte metafórico ou analógico de conceitos, mas de mostrar como se constituem as diferenças conceptuais,

a partir da divisão “modal” de uma tríade ontologicamente una. Afinal, é uma questão que diz respeito e caracteriza a metodologia da filosofia de Deleuze. Se é o mesmo desejo que investe duas regiões do ser, como se constituem essas regiões na sua diferença uma da outra? Já em *Diferença e Repetição* Deleuze experimentara esse método, apesar de, aí, todo o esforço filosófico se concentrar na construção da univocidade do ser, quer dizer, na ontologia. Agora, pergunta-se: se é o mesmo desejo que produz o doente mental (psicótico) e a produção económica e social, como foi esta divisão possível se considerarmos cada uma destas realidades como modos imanentes de um ser unívoco do desejo? É, no fundo, tal como já era em *Diferença e Repetição*, a pergunta pela génese do mundo. O que dá imediatamente um carácter positivo à *démarche* de Deleuze: não é através da crítica e oposição a realidades e conceitos constituídos que o filósofo constrói a sua teoria ontológica do desejo. Mas é a partir desta – por exemplo, a partir do conceito de “desejo pleno”, de desejo a que nada falta – que se desenvolve a crítica aos conceitos psicanalíticos de delírio, de fantasma, à teoria kleiniana do bom e mau objecto, etc. É a partir da concepção das máquinas desejantes e do corpo-pleno intensivo (CsO) que se descreve a génese do “sujeito” como realidade ilusória e como pseudo-conceito. Como se coloca então, nesta nova perspectiva, a questão da equivalência possível entre os conceitos da psiquiatria e os que descrevem a dinâmica social? Que se me permita uma longa citação, que responde claramente à questão:

Não há por um lado uma produção social de realidade, e por outro uma produção desejante de fantasma. Entre as duas produções não se estabeleceriam senão laços secundários de introjecção e de projecção, como se as práticas sociais fossem acompanhadas por réplicas que seriam práticas mentais interiorizadas, ou ainda, como se as práticas mentais se projectassem em sistemas sociais, sem que umas interfiram jamais nas outras. Enquanto nos contentarmos em colocar em paralelo, num lado o dinheiro, o ouro, o capital e o triângulo capitalista e noutro lado a libido, o ânus, o falo e o triângulo familiar, dedicar-nos-emos a um passatempo agradável, mas os mecanismos do dinheiro permanecerão totalmente indiferentes às projecções anais dos que o manipulam. O paralelismo Marx-Freud continua totalmente estéril e indiferente, pondo em cena

termos que se interiorizam ou se projectam um no outro sem cessar de serem estranhos um ao outro [...]. Na verdade, *a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas*. Nós afirmamos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é deste o produto historicamente determinado e que a libido não tem necessidade de nenhuma mediação nem sublimação, nenhuma operação psíquica, nenhuma transformação, para investir as forças produtivas e as relações de produção. *Não existe senão o desejo e o social, e nada mais*. (Deleuze e Guattari, 1971: 4)

O que se afirma aqui? A “co-extensão” imanente do campo social e do desejo. O investimento directo, sem mediações do desejo no campo social e nos objectos sexuais individuais. A génese da autonomia de um termo (a produção social, por exemplo) a partir do desejo, mas em condições determinadas.

Estão delineados o método e os seus princípios (ontológicos). Trata-se de analisar “as condições determinadas” que fazem nascer, em certos contextos sociais e históricos, figuras como o “esquizofrénico” da psiquiatria, esse “far-rapo de asilo”, como lhe chamam Deleuze e Guattari. Ou de mostrar como surgem condições para que se possa falar em “recalcamento” social, num certo sentido, sem que a expressão constitua a metáfora de uma situação clínica individual aplicada à sociedade. Ter-se-á então de descrever o nascimento de condições determinadas para que a produção desejante se torne produção ou anti-produção social: é o mesmo desejo que investe em máquinas desejantes corporais, por exemplo, e que investe imediatamente em máquinas de produção social ou económica.

É, afinal, o que vão fazer os autores do *Anti-Édipo*, ao mostrar como a psicanálise cria as condições precisas para que a situação terapêutica se autonomize e apareça como auto-suficiente, separada da produção social. Aqui a *démarche* parece inversa da que acabou de ser descrita, mas revela-se, no fundo, idêntica: ao analisar as condições dessa separação da libido individual do desejo (ontologicamente considerado), está-se ao mesmo tempo a pôr a nu o CsO não sujeito à edipianização ou repressão, ou o modo como se reduz o desejo-sem-falta ao desejo do sujeito que deseja porque visa o que lhe falta. Metodologicamente, o substrato ontológico suporta sempre a análise crítica e, ao mesmo tempo que se desmonta a génese dos conceitos

e práticas psicanalíticas, ele sobe à superfície, tendo em conta, sobretudo, que o fundamento da crítica é a não consideração da natureza do desejo, ontologicamente um e investindo igualmente o campo social e os objectos psíquicos. Assim se justifica o título: “O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia”, e o desenvolvimento do livro em dois capítulos maiores, um sobre a psicanálise e o que ela fez do Édipo, e outro sobre as formações sociais, “Selvagens, Bárbaros, Civilizados”.

5.

É a *démarche* do Anti-Édipo que nos inspirará, doravante, se bem que a nossa aproximação ao caso português não acompanhe sempre as teorizações dos seus autores nem a sua “esquizoanálise”. Por exemplo, sobre os pressupostos descritos quanto ao desejo, Deleuze e Guattari constroem uma máquina complexa de aprisionamento do “desejo esquizofrénico”, informe e incodificado, que o distorce e codifica: a máquina da “edipianização”.

Seguindo essa mesma ideia, descreveremos uma outra máquina que nos parece ter trabalhado durante o salazarismo e de que herdámos, hoje ainda, os efeitos. Qual o objectivo desta máquina? Capturar forças livres, transformá-las em forças qualificadas e dar-lhes um fim: entrar na produção social como Anti-produção, graças a uma operação clássica de metamorfose do desejo – essas forças desejarão elas próprias a sua submissão. Para tanto, a máquina exige, pelo menos, três requisitos: a. que as forças se reconheçam como emanando de um sujeito; b. que o desejo seja definido por uma “falta” ou carência essencial; c. que a circulação das forças do desejo seja codificada por um sistema de signos, passando aquelas a seguir trajectos determinados num território preciso: sistema de signos dominado por um significante “supremo” ou “significante despótico”.

Uma das operações principais da máquina de captura e transformação das forças de desejo é o seu rebatimento sobre toda a superfície das relações sociais. O que significa aqui “rebatimento”? A sobreposição forçada de um plano de circulação de forças sobre um território ou sobre outro plano, para se confundir com ele e o dominar, por captura global e fechamento. Com o salazarismo foi o inverso que se verificou – mas com resultados idênticos: é o plano de investimento das forças sociais codificadas, CsO paranóico, que se rebate sobre as forças livres individuais, criando limites à sua circulação, construindo

um sujeito definido pela sua “pequenez” essencial – o sujeito uma “falta” ontológica –, limitando a sua libido à sexualidade reprodutiva na família. E tudo isto sob a tutela despótica do significante supremo – um nome – “Salazar”.

Lembremos muito rapidamente as características do rebatimento da superfície de produção (ou anti-produção) social sobre as forças livres individuais. Que quer Salazar, quando sobe ao poder e instaura a Ditadura? Como ele diz a António Ferro, quer domar as forças anárquicas da República, disciplinar os portugueses, calar as suas vozes, acabar com o caos nas discussões do Parlamento, a “arrogância” dos partidos, o desejo livre das pessoas. O aparelho repressivo instala-se e impõe limites, limites aos direitos de dizer, de se exprimir, de se reunir, de agir, de criar livremente. Os dispositivos que mantinham em exercício esses limites tornaram-se rapidamente efectivos: a censura, os tribunais, a polícia política e todo o aparelho de Estado que assegurava a omnipresença do ditador.

Um factor contribuiu para que a mesma mutilação do investimento nas produções sociais e culturais se transmitisse aos comportamentos individuais: o medo. O medo nasceu com o desaparecimento do espaço público. Era um sentimento generalizado, uma “atmosfera” social (paranóica) que envolvia e se infiltrava na mínima acção, no mais pequeno movimento de pensamento, nas emoções e nos afectos, no inconsciente dos indivíduos. Por isso era um medo que nem era “vivido” e consciente. Tornou-se co-extensivo à vida e aos seus limites, que não eram conhecidos como tais. Por essa razão maior, o medo enxertou-se no desejo, facilitou a sua codificação e limitação, e modificou-o: o desejo passou a desejar a sua submissão, a sua castração, e forçou mesmo a vontade consciente a querer a sua própria servidão. A qual equivalia a uma vida melhor, representando o valor autêntico da existência. Assim se perverteu a própria natureza do desejo.

A limitação ubiqüitária e invisível tornou-se a lei que regia a vida de todos os portugueses. E estes, na sua maioria, aceitaram-na, e, até no sofrimento, gostaram dela, como gostaram do ditador, o significante supremo que encarnava o máximo valor e exemplo. O português tornou-se ontologicamente *pequeno*, “humilde” (a “humildade” era um dos valores mais importantes da moral salazarista), modesta, não possuindo senão uma semi-existência e uma semi-visibilidade social. Não emprego a expressão “ontologicamente pequeno” metafórica ou analogicamente. O pensamento político

de Salazar fundava-se numa espécie de ontologia do ser de Portugal e do Português, que tentou construir articulando com rigor os múltiplos planos do seu programa de acção, da política económica à planificação da propaganda. Um dos meios para obter uma esfera ontológica única foi a transparência constante de princípios, regras e normas de um domínio para outro, criando uma política que pretendia ser também uma moral, uma moral que desposava os valores religiosos e os imperativos político-jurídicos, uma justiça à medida da religião católica. E, no centro disto tudo, a imagem do “homenzinho” português. Que tinha uma essência deturpada ou traída, e que era preciso acordar, reactivar. No fundo, Salazar quis fazer da reunião dos diferentes domínios e princípios (políticos, religiosos, morais, jurídicos) uma espécie de *cultura* única, “natural”, de acordo com a essência do ser português. Ao pôr em prática a moral do regime, tão próxima da moral cristã, não saía da sua cultura, aprofundava-a, realizava o seu próprio ser de modo mais autêntico. Em 1936, no discurso de comemoração dos dez anos de regime, o ditador enunciava “as grandes certezas da Revolução Nacional” nestes termos: “Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.” São estes princípios que, emanando do significante despótico, vão produzir no sujeito português a “falta” – tudo aquilo que o significante supremo é suposto ser e ter.

No entanto, o processo de rebatimento do plano do pensamento salazarista, mais ou menos realizado no CsO do Estado Novo, não seguia uma via simples de captura e domesticação de forças livres. Em primeiro lugar, o próprio discurso desta quase-ontologia sofria de um paradoxo paralisante, em forma de duplo-impasse: reactivar a essência do Português para salvar a Nação equivalia a levá-lo a concretizar o imperativo “sê pequeno para seres grande”, sê humilde, atrofia as tuas forças, automutila-te, obedece e ganharás o valor genuíno da lusitanidade. Mas como alcançar o seu ser sem afirmar e expressar a sua máxima potência singular? Se, por outro lado, se recusam os imperativos e o sistema do significante despótico, é-se castigado, excluído, preso. Assim, o salazarismo roubava ao povo as forças necessárias à transformação que preconizava. Impasse a que o próprio Salazar não escapou, não conseguindo nunca a realização efectiva da sua ideia da nação e da alma do Português.

O segundo problema com que se via confrontado o Estado Novo, e que contribuiu para que o rebatimento do plano paranóico político e institucional não constituísse um êxito total, foi a produção do medo. O Estado Novo segregou demasiado medo, inconsciente e consciente. Ele, que queria extirpar do seu corpo todo o excesso, tudo o que ultrapassasse a lei que encolhia os seres, impregnou de medo toda a sociedade. Este excesso veio, primeiro, da omnipresença opressiva dos aparelhos disciplinares e repressivos. Em seguida, da própria proliferação do medo por contaminação, naturalmente, como só uma *cultura do medo* o pode fazer. Porque o excesso de medo ultrapassava os requisitos da lei moral-política-ontológica do salazarismo, ultrapassava-se assim, também, as possibilidades de transformar esse excesso de força em agenciamentos individuais e sociais (a psicanálise diria: o excesso de energia não podia já ser verbalizada; a antropologia, por sua vez, compreenderia essa demasia de forças como não simbolizável). Esse excesso era uma “falta” de energia, paralisada pelo medo. O salazarismo produziu entropia a mais, demasiada “falta”. Por isso produziu neuroses e não psicoses. Numa palavra, o excesso de medo que não tinha aonde se “transduzir”, investia-se directamente nos indivíduos, sob forma de violência. Porque, se é verdade que o regime autoritário de Salazar, em comparação com outros tipos de fascismo, utilizou muito pouco a força física como instrumento de repressão, não deixou de exercer uma enorme violência contra os espíritos (e, portanto, indirectamente, sobre os corpos). Violência imediata, directa, que visava o próprio ser dos portugueses, as suas forças de vida, as forças vitais do seu espírito. Violência neurótica, vampírica. Dela saiu um povo estropeado, torcido, em estado obsessivo de “falta” – de que nós herdámos certas feridas.

O semi-falhanço do rebatimento da quase-ontologia salazarista e do plano da sua produção social sobre a produção desejante dos indivíduos teve, pois, como causa decisiva a própria não-produção de forças em que se enredou o sistema resultante – sistema sociopolítico-individual (desejante). Porque tal não sucedeu, e porque toda a questão residia na falta de energia, foi necessário *encenar* essa vida energética forte – o que deu origem à máquina de propaganda cultural do SNI, da FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho) e outros organismos supervisionados directamente por Salazar, as marchas populares, festas, espectáculos e eventos dos mais artificiais e ridículos,

desde o Portugal dos Pequeninos à Exposição do Mundo Português, etc. Foi necessário reportar para o plano da *representação* o que o rebatimento deixava como falha. Criou-se, assim, um duplo plano de realidade: o real-irreal da pobreza e mesquinhez de um regime fechado sobre si mesmo, e o da representação imaginária da realidade.

Salazar estava bem consciente de que era preciso encenar a energia que não se via (e que faltava). A António Ferro, que lhe referia que um dos maiores perigos para a Ditadura era que “tudo quanto se faz, por mais útil, por mais indiscutivelmente útil, cai no vácuo, na indiferença, no gelo”, Salazar responde: “Falemos claro (...). Quando me referi a frieza, gelo, indiferença, dentro da situação, referi-me a manifestações exteriores e não ao estado de espírito da Nação, à sua vida interior [que nos aplaude] [...]. O que nos falta – os técnicos são necessários em tudo – são colaboradores que tenham esse dom, o dom da animação, da encenação...”.

Resumindo, o Estado Novo não conseguiu formar um CsO intensivo de produção social. Criou um território fechado, energeticamente pobre, composto essencialmente por dois planos, o da realidade, irrealizado pela entropia do desejo e outro, o da representação-encenação – o plano “cultural” oficial, que reenviava ao primeiro para colmatar as suas lacunas. Estes dois planos (que se desdobravam em múltiplos outros) decorreram afinal do *rebatimento defeituoso* da superfície do falso CsO da produção social e do pensamento de Salazar, sobre o plano das relações inter e intra-individuais. O movimento de rebatimento, não tendo conseguido realizar a ontologia salazarista (ou seja, um fascismo puro e duro, um CsO paranóico), voltou, por assim dizer, atrás, tecendo o território da falta com a encenação de um CsO pleno (mas irreal). Entre os dois planos estabeleceram-se novos duplos-impasses em que o sujeito da falta, não se compensando no plano da representação (de um sujeito e de uma realidade sem falta), regressava ao real-irreal que ele percepcionava através de uma atmosfera estagnante, indefinida, paralisante. O rebatimento operou-se, tentando confundir os dois planos, mas a coincidência fracassou e o plano de pensamento voltou a descolar-se e a destacar-se do plano dos indivíduos e grupos desejantes, tornando-se imaginário.

A *démarche* aparece como uma variante notável do movimento indicado no Anti-Édipo. Mas, no salazarismo, o rebatimento não provoca um CsO esquizofrénico, antes múltiplos duplos-impasses neuróticos. Começamos

pela natureza do desejo: 1. Sim, o português desejou o seu próprio aprisionamento nos impasses do salazarismo. O povo português, mesmo sofrendo (ou porque sofria) desejou a Ditadura, a obediência submissa e amou Salazar. 2. O rebatimento da quase-ontologia salazarista, assegurado pela anti-produção entrópica e pelo aparelho repressivo, criou o sujeito português da “falta” e da culpabilidade. Falta redobrada e em duplo-impasse: era a falta da falta (da pequenez, da humildade, da “atrofia” das pulsões afirmativas) que devia afectar o sujeito português do Estado Novo para que ele realizasse a sua essência. Os exemplos do anonimato de certas figuras do Evangelho (como Maria Madalena) que Salazar citava nos seus discursos e o dele próprio, chegando mesmo, uma vez, a comparar-se a Jesus Cristo, eram apresentados como modelos a seguir – segundo o significante supremo.

A falta, o duplo-impasse em que o sujeito procurava pela representação o preenchimento daquela, preenchimento sempre falhado porque imaginário (irreal-real) e que reenviava ao real-irreal da produção social sempre entrópica e castradora, o fechamento da existência individual e colectiva sem qualquer espécie de “fora”, a repetição dos não-acontecimentos da vida – tudo isto contribuiu para criar uma situação “neurogênea”, quer dizer, geradora de neurose. O duplo-impasse, que o psiquiatra Laing considerava como “esquizogêneo” provocava, no caso português, um circuito repetitivo que criava a ilusão de um “fora” e de uma saída do fechamento, e induzia no nosso país um certo tipo de neurose. Põe-se, agora, precisamente a questão da aplicação legítima ou ilegítima dos conceitos psicanalíticos ao campo social. Poder-se-á afirmar, justificadamente, que “Portugal sofria, no tempo do salazarismo, de uma neurose obsessiva colectiva”? Ou só por vaga analogia aquela expressão se torna esclarecedora?

Analisemos, primeiro, os “sintomas”. Como se sabe, a neurose obsessiva individual caracteriza-se pela repetição regular dos mesmos gestos ou pensamentos (ditos obsessivos), em geral em determinados contextos ou momentos do dia; pela necessidade de cumprir rituais antes de poder executar certas tarefas; pelo adiamento constante da acção; pelas hesitações sem fim do sujeito diante de uma escolha a fazer; pela crença de que o pensamento equivale ao agir, como se o acto se realizasse pelo simples facto de ser pensado, etc. Estes sintomas entram, em cada caso, em quadros nosológicos muito mais complexos, com disfuncionamentos sexuais de toda a ordem, imagens

do corpo fragmentado, etc. Se compararmos aquela lista de sintomas obsessivos individuais com os “sintomas” da acção social do povo português, constatamos imediatamente uma série de analogias, senão de identidades. O “adiamento” de projectos, iniciativas, planos – no campo da “produção social” dos indivíduos e da colectividade – constituía um traço tão forte da nossa não-acção que se chegou a apelidar os portugueses de “povo adiado”; a convicção de que bastava imaginar e pensar para realizar; a repetição em série dos mesmos gestos assegurando a ordem da vida quotidiana assemelhava-se a rituais obsessivos; e quanto a “ideias obsessivas colectivas”, basta atentar naquele pequeno messianismo incessante da propaganda político-cultural que nos enchia o espírito ao mesmo tempo de ideal (fascista ou não) a realizar, e do seu falhanço. Este foi, talvez, dominante: colectivamente viviamo-nos mais como “falhados na vida” do que como “realizando” o novo homem português que nos prometia o salazarismo. A verdade é que os dois pólos coexistiam, reenviavam um ao outro em duplo-impasse, e invadiam obsessivamente a “produção colectiva” e individual.

Esta simples e redutora comparação de “sintomas” autoriza-nos a falar de “neurose colectiva”? É evidente que não. Mais: toda a análise anterior do rebatimento *defeituoso* de um falso CsO de produção social anti-produtiva sobre a produção desejante dos portugueses supõe uma outra maneira de construir a problemática da transferência de conceitos da esfera psicanalítica para a esfera da sociedade. Se se parte de uma ontologia do desejo, devia-se esperar que, nas duas esferas – a do desejo individual e a do desejo-produção colectiva –, o investimento fosse do mesmo tipo e produzisse ou identidades totalitárias ou diferenças libertadoras. No caso português, curiosamente, partiu-se também daquilo a que chamei uma quase-ontologia – a do pensamento de Salazar –, e a sua realização, através do rebatimento, abortou. Ao abortar, criaram-se dois planos de realidade: um, real-irreal, da produção social, o outro, irreal-real, da representação dessa mesma realidade. E, como um remetia para o outro – e remetia os investimentos de desejo de um para o outro, do individual para a produção colectiva –, tendiam a espelhar-se um ao outro, na circulação em duplo-impasse das energias do desejo. Por isso, o “sujeito” português que adia constantemente os seus projectos de vida privada, por exemplo, não fazia mais do que reproduzir o seu próprio investimento enquanto “sujeito colectivo” que, no campo social, vivia sempre o adiamento

do tempo das iniciativas sociopolíticas. Porquê? Porque o seu desejo investia *da mesma maneira* (quer dizer, no mesmo circuito de duplo-impasse e com a mesma “falta” no seu desejo) o campo social, o espaço público, a colectividade e o poder por um lado, e, por outro, os “objectos” da vida privada, afectiva, familiar. O esquema geral é o seguinte: forças livres de desejo atravessam corpos individuais que investem o seu desejo no campo social. Neste aparecem forças e aparelhos de anti-produção que captam e transformam essas forças através de múltiplos dispositivos (materiais e imateriais). São aparelhos de poder, como o Estado Novo. Moldam as condições – nomeadamente de espaço e tempo – de investimentos das forças que, no caso português, se reproduzem quase automaticamente no plano individual e no plano colectivo. Por exemplo, os mesmos obstáculos, vindos da máquina de poder (do CsO que se abate sobre a superfície das forças livres individuais), são produzidos nos dois planos, *porque se trata, afinal, de um só e mesmo obstáculo*, de espaço e de tempo transformados, desse mesmo espaço e tempo que visava, no início, o investimento de desejo. As diferenças que se engendram têm uma origem comum, univocamente ontológica.

Eis porque não se pode falar de “transferência de conceitos” do campo da psicanálise ou da psiquiatria para a esfera social ou da cultura: porque não se trata de “transferência”, mas de *diferenciação* de um mesmo investimento de desejo. Para estudar essa “diferenciação”, precisávamos de uma outra disciplina, distinta da psicanálise, da psiquiatria, da sociologia e da etnologia. Qualquer coisa que se assemelhasse à genealogia do poder e à arqueologia do saber elaborados por Michel Foucault – uma disciplina que desse conta, também, dos processos de subjectivação a partir de mecanismos de um inconsciente diferentemente concebido.

Não será, pois, muito correcto pretender, como às vezes se diz, “pôr Portugal no divã”. É que não há divã que se adapte a tal tarefa.

6.

Ao terminar, apercebo-me das inúmeras lacunas do texto que acabo de vos ler. Nos mecanismos descritos que dão origem ao sujeito da falta, como na caracterização dos “defeitos” do rebatimento do CsO salazarista, não me referi a duas instâncias fundamentais: a Família e a Religião. Não houve tempo de o fazer, como também faltou para descrever o que nos ficou, hoje, como herança do duplo-impasse e da atrofia do desejo no regime do Estado Novo.

Um ponto, sobretudo, me interessava tratar: o modo como a democracia abriu linhas de fuga nessa herança estratificada, e isso, por várias razões de que gostaria de destacar uma, que me parece essencial. Da mesma maneira que o sujeito, sob o salazarismo, se constitui como sujeito a quem faltava a falta, sujeito de uma dupla falta – o que reforçava a incorporação e a sedimentação da primeira falta –, assim também o sujeito da “democracia institucional”, estabilizada depois, sobretudo, do 25 de Novembro, sofre de uma dupla amnésia – esquecimento da convivência do povo com o antigo regime, dos crimes e do mal que este exerceu sobre os portugueses, assim como da Guerra Colonial –, amnésia a que alguns seriam tentados a apelidar de “recalcamento histórico” ou “forclusão social”; por outro lado, o esquecimento desse esquecimento, a exclusão da nossa história e, sobretudo, da esfera *da nossa democracia actual*, da própria problemática do esquecimento da nossa complacência desejante com o regime autoritário repressivo de Salazar – eis o que gostaria de ter analisado. Esse esquecimento do esquecimento enquina hoje ainda a nossa democracia – cria o discurso da via única e da ausência de alternativas e faz da “democracia”, paradoxalmente, uma espécie de “significante despótico” a que todos se devem conformar – e não construir, criar, desenvolver, abrir. Esse esquecimento do esquecimento é o que permite muito do disfuncionamento da sociedade actual portuguesa: na justiça, na educação, na administração.

Expliquemo-nos mais claramente. Com o 25 de Abril confundiu-se o desaparecimento do significante despótico com a sua invisibilidade (sempre ambígua e ambivalente). Essa invisibilidade do significante despótico, destinada a contaminar todos os portugueses, não desapareceu completamente no real, porque já tinha, de certo modo, desde sempre desaparecido. O resultado foi que, quando se instaurou e estabilizou a democracia, os efeitos do desaparecimento concreto do significante despótico não se fizeram sentir nos sedimentos estratificados da produção desejante porque estes retomaram o seu antigo lugar e a sua função, que era de insuflar sempre mais invisibilidade (quer dizer, apatia, submissão). Assim, o desaparecimento do significante despótico que se confundia com a invisibilidade não teve lugar ao nível desses estratos sedimentados – mesmo se todo o sistema macropolítico tivesse mudado da ditadura para a democracia.

O poder (agora o Estado Democrático) governava afinal, e, sempre apoiado em parte na invisibilidade dos cidadãos – o que acabaria por culminar na

“via única”. Daí a nossa grande dificuldade na aprendizagem da democracia e da cidadania. O desaparecimento real do significante despótico (definido pela invisibilidade que induzia no povo) não se deu inteiramente. Porquê? Porque não houve um ritual de corte simbólico, uma ruptura forte e visível, colectiva, com o antigo regime, vivemos ainda esse trauma (da não inscrição), para além do inconsciente. Continuamos, em parte, presos na nossa apatia, na não afirmação de nós mesmos no espaço público, na pequenez em que investimos outrora – se bem que muita coisa tenha mudado na sociedade e no espírito dos portugueses.

Tudo isto seria tema para uma outra comunicação. No projecto que me tinha proposto cumprir, terminava com a análise das linhas de fuga dessa mesma nossa democracia: no campo, sobretudo, do que se fez e está fazendo na cultura e na arte. Projecto que ficou, afinal, por cumprir.

Bibliografia

Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1971) *L'Anti-Oedipe* (Paris: Minuit).

Egas Moniz e a Psicanálise

CARLOS MORUJÃO*

I. Os primeiros contactos de Egas Moniz com a obra de Freud

Não sabemos ao certo quando terá Egas Moniz contactado, pela primeira vez, com as obras de Freud, pois o documento mais antigo que conhecemos, a Lição Inaugural do Curso de Neurologia, de 1915, publicado na revista *A Medicina Contemporânea*, não menciona qualquer data. Podemos supor, no entanto, que em 1915 tal contacto se teria estabelecido já há alguns anos. Este texto é muito interessante, por diversas razões que exporemos mais à frente, mas, antes de mais, pelo facto de alertar contra o perigo de uma utilização da psicanálise fora das fronteiras médicas, onde ela se subtrairia, fatalmente, à verificação da crítica científica. Provavelmente, Egas Moniz teria apenas em mente a utilização de conhecimentos de psicanálise por parte de quem não possuísse uma formação em medicina, pois o seu interesse pelas aplicações da psicanálise fora do tratamento de patologias do foro psíquico, por exemplo, no estudo das obras literárias, foi grande. Ele próprio foi tentado a fazê-lo, pelo menos em duas ocasiões: a primeira, de proporções e ambições relativamente modestas, é um pequeno artigo escrito em 1922 sobre “A necrofilia de Camilo”, como contribuição para o *In Memoriam* de Camilo Castelo Branco; a segunda, com outro desenvolvimento e outras ambições, é *Júlio Denis e a sua Obra*, cuja 1.^a edição foi publicada em 1924. Nestes dois casos, não se trata, porém, de uma interpretação psicanalítica pura de um autor, mas sim de estudos em que, por diversos momentos, a psicanálise é convocada para o esclarecimento de aspectos particulares da vida do biografado, da sua criação literária, ou da relação entre as duas. Egas Moniz, no entanto, encontrava-se na situação peculiar de não ter recebido qualquer formação analítica e o seu conhecimento

* Universidade Católica Portuguesa / CEFi

de Freud e da psicanálise resultava exclusivamente da leitura, quer das obras do próprio Freud e de alguns dos seus seguidores, quer de algumas revistas especializadas, como a norte-americana *Psychoanalytic Review*, que cita ocasionalmente.

Naquela Lição de 1915, Egas Moniz dá provas de um conhecimento muito razoável das ideias de Freud, mostrando, ainda, conhecer algumas polémicas e divergências no interior do movimento psicanalítico, bem como a posição de Freud relativamente a elas. Julgamos que algumas das polémicas a que se refere são as que opuseram Freud a Jung e seus seguidores; uma vez que elas começaram a adquirir expressão pública por volta de 1913, podemos considerar que a informação científica de Egas Moniz era, pelo menos quanto a este assunto, razoavelmente actualizada. Parece, contudo, desconhecer (pelo menos no texto publicado) aspectos essenciais da teoria e da prática analíticas – o significado da transferência e dos seus mecanismos, por exemplo –, como o demonstra a forma como ele próprio descreve o tratamento psicanalítico, cujo objectivo, diz-nos, seria “mostrar aos doentes as suas tendências inconscientes, (...) drená-las num sentido favorável, de maneira a transformar as representações desagradáveis em outras indiferentes ou mesmo agradáveis.” (Egas Moniz, 1915: 57) Em todo o caso, tivemos apenas acesso à primeira de cremos que três lições (julgamos até que a única a ser publicada) nas quais, no referido curso de 1915, Egas Moniz exporia as teorias de Freud. A certa altura, nesta lição inaugural (Egas Moniz, 1915: 61), afirma que reservará para as lições seguintes uma abordagem dos métodos de penetrar na memória inconsciente do adulto. Podemos supor que os mecanismos da resistência e da transferência fossem aí objecto de análise, tanto mais que alguns escritos técnicos de Freud sobre este assunto tinham já começado a ser publicados.

Egas Moniz chama ainda a atenção para o facto de a noção de sexualidade, em Freud, ter tomado uma latitude maior e uma significação inteiramente diferente da habitual, o que, como afirma, nem sempre fora reconhecido pelos críticos da psicanálise. A sua caracterização da libido, porém, não nos parece totalmente rigorosa. Pensamos até que, por vezes, a sua exposição das teorias de Freud sobre o assunto poderia ajustar-se melhor às de Jung do que às de Freud, sobretudo quando chama à libido uma *energia afectiva cinética* (Egas Moniz, 1915: 60) – expressão que voltará ainda a utilizar, anos mais tarde, no Prólogo à 7.ª edição de *A Vida Sexual* (Egas Moniz, 1929: XXVIII) –,

e afirma, sem qualquer crítica, que alguns seguidores da psicanálise – que não chega a mencionar – a comparam “ao impulso vital dos metafísicos”.

Seria preciso um conhecimento exacto do ambiente científico que caracterizava as nossas Faculdades de Medicina no início do século xx para perceber o impacto que poderão ter tido as palavras de Egas Moniz e a resistência que eventualmente terão provocado. Aparentemente, nem um nem a outra terão existido de forma significativa. Fizemos a pequena experiência de percorrer todos os números de *A Medicina Contemporânea* entre 1915 e 1918 e não vimos que a questão voltasse a ser debatida. Nesses anos, as outras contribuições de Egas Moniz para a revista limitaram-se a problemas de ordem neurológica; são raros os artigos sobre assuntos psiquiátricos – e os que existem são, em grande parte, como é compreensível, dedicados ao estudo de traumatismos psíquicos provocados pela guerra –, e em nenhum deles é feita qualquer referência a Freud ou à psicanálise. Os médicos portugueses, no entanto, não ignoravam, nem os trabalhos de Charcot, nem a prática da hipnose. No n.º 34 de 1918, aparece um longo resumo de uma tese de doutoramento sobre a histeria, da autoria de Campos Marques, em que a autoridade máxima sobre o assunto é Joseph Babinski; Babinski fora assistente de Charcot na Salpêtrière e era provavelmente um conhecido de Freud. Aliás, como nos conta Ernest Jones na sua biografia de Freud (Jones, 1958-1969, I: 264), Babinski chegou a interessar-se pelas teses de Freud sobre a histeria. Mas nem Freud nem Breuer são mencionados na tese de Campos Marques. Ou seja: aparentemente pelo menos, as repercussões da Lição de Egas Moniz terão sido nulas.

2. A psicanálise no Prólogo à 7.^a edição de ***A Vida Sexual***

No Prólogo à 7.^a edição de 1929 de *A Vida Sexual*, Egas Moniz expõe novamente as teses fundamentais da psicanálise de Freud, reproduzindo, por vezes textualmente, algumas afirmações da Lição de 1915. Não ficámos com a impressão de que entre 1915 e 1929 Egas Moniz tenha avançado substancialmente no seu conhecimento da literatura psicanalítica; não conseguimos notar que obras tão decisivas como *O Ego e o Id*, que é de 1923, ou *Inibições, Sintoma e Ansiedade*, de 1926, fossem do conhecimento do médico português,

mas talvez uma leitura mais fina do que a nossa o conseguisse fazer. A psicanálise – afirma Egas Moniz no Prólogo de 1929 – visa a explicação das formas da actividade psíquica, quer normal, quer patológica, analisando as tendências afectivas que faz derivar do instinto sexual (Egas Moniz, 1929: XIX-XX). Freud – continua – considera que a vida sexual é composta por um sistema de forças elementares em antagonismo, pelo que as designações que utiliza para exprimir o seu pensamento são, muitas vezes, derivadas das forças físicas e mecânicas (Egas Moniz, 1929: XX).

Egas Moniz expõe também de uma forma interessante aquilo a que chama, numa expressão pouco feliz de Bleuler, o “pansexualismo” de Freud (Egas Moniz, 1929: XXVIII), mostrando – como já o fizera na Lição de 1915 – de que modo a noção de sexualidade foi consideravelmente alargada e modificada pelo fundador da psicanálise. Desta forma, conclui, muitas críticas dirigidas às suas teorias, quando não se ficam simplesmente a dever ao preconceito, reflectem a ignorância dos críticos relativamente àquele alargamento.

Desconhecemos até que ponto Egas Moniz poderia estar ao corrente das diversas polémicas que envolveram Freud e alguns dos seus discípulos com os representantes oficiais da neurologia e da psiquiatria (principalmente alemã) em torno da importância a atribuir à sexualidade na etiologia de diversas patologias mentais. Assim, por exemplo, em 1907, no Congresso de Psiquiatria e de Neurologia de Amesterdão, o neurologista Gustav Aschaffenburg, de acordo com o relato de Ernest Jones, declarava que proibia aos seus doentes toda a referência à vida sexual, assunto que considerava perigoso para o sucesso de qualquer tratamento (Jones, 1958-1969, II: 119). Na mesma ordem de ideias poderíamos mencionar o sexologista berlinense Albert Moll, que publica em 1908 uma obra intitulada *A Sexualidade das Crianças*, dirigida em grande parte contra Freud, mas em termos tais que levaram o fundador da psicanálise a escrever, numa carta a Karl Abraham, que certas páginas do livro poderiam justificar um processo judicial por difamação (Jones, 1958-1969, II: 121). Egas Moniz conhecia as obras de Moll, que chega a citar em *A Vida Sexual* como sendo uma autoridade sobre o assunto (cf., nomeadamente, Egas Moniz, 1929: 326). Um tipo muito semelhante de divergências relativamente ao papel da sexualidade acabará por estar na origem das controvérsias entre Freud e Jung, que terminaram na ruptura entre os dois nas vésperas da Primeira Grande Guerra. Egas Moniz, que menciona algumas

vezes Jung e a escola de Zurique, não faz menção a estas divergências, nem sabemos se teria sequer uma exacta noção do seu significado.

Contudo, foi a leitura de Freud que obrigou Egas Moniz, como ele próprio confessa no Prólogo à 7.^a edição de *A Vida Sexual*, a alterar algumas das suas primitivas ideias sobre a importância da sexualidade. Tal aconteceu, em primeiro lugar, no que diz respeito à tese da existência de uma actividade sexual anterior à fase da puberdade (Egas Moniz, 1929: XXX). Egas Moniz reconhece que a libido aparece com as primeiras manifestações da vida extra-uterina, localizando-se em diversas regiões da pele ou em mucosas mais sensíveis, antes de se localizar anatomicamente nas zonas genitais. Curiosamente, no capítulo de *A Vida Sexual* sobre as “Neuroses sexuais”, onde seria de esperar alguma referência às teorias de Freud, não é Freud, mas sim Kraft-Ebbing a autoridade que Egas Moniz convoca normalmente em apoio das suas ideias. Aparentemente, Egas Moniz não terá considerado existirem motivos fortes para proceder a uma revisão do que afirmara nas edições anteriores da sua obra. É sabido que Kraft-Ebbing nunca simpatizou com as ideias de Freud. Ernest Jones, na sua já mencionada biografia de Freud (Jones, 1958-1969, I: 290), conta que, numa sessão da Sociedade de Psiquiatria e Neurologia de Viena, depois de uma conferência de Freud, Kraft-Ebbing, que presidia, fez o seguinte comentário: “Tudo isso se parece com um conto de fadas científico”. Apesar disto, Egas Moniz afirma, cremos que sem razão, no ensaio sobre “A necrofilia de Camilo Castelo Branco”, que a doutrina de Freud sobre a sexualidade se “firmou” nos trabalhos de Kraft-Ebbing (Egas Moniz, 1925: 45-61).

3. Psicanálise e criação literária.

Questões prévias de método

Como dissemos no início, Egas Moniz pretendeu aplicar alguns dos seus conhecimentos no âmbito da psicanálise ao estudo da vida e da obra do romancista português Júlio Dinis. Trata-se, a seguir ao seu breve estudo sobre Camilo, da segunda tentativa de aplicação desses conhecimentos à análise da obra e da personalidade de um escritor. O facto de Egas Moniz ser natural de uma região a que Júlio Dinis se encontrava ligado por laços afectivos

e familiares muito fortes terá, certamente, sido um dos motivos da escolha. E quando afirma que alguns lugares em que decorre a acção dos romances de Júlio Dinis, certos personagens, até mesmo algumas expressões coloquiais, trairiam uma afeição particular do autor pela região de Ovar, mesmo quando a intriga decorre, supostamente, no alto Minho, não será difícil adivinhar, por detrás das suas palavras, a afeição pela qual Egas Moniz se sentia, também, ligado àquela região. Não nos parece impossível admitir que a tentativa de compreender Júlio Dinis constituísse, para o seu biógrafo, a oportunidade para uma espécie de viagem sentimental a lugares onde vivera na infância e para recordar pessoas que conhecera e que tinham ainda conhecido o romancista, falecido poucos anos antes de Egas Moniz nascer¹.

No entanto, para que pudéssemos falar, a propósito de *Júlio Denis e a sua Obra*, de uma aplicação da psicanálise não bastaria que Egas Moniz tivesse querido procurar, num produto da actividade imaginativa, traços mais ou menos nítidos de acontecimentos de ordem biográfica. Tal nada tem, em si mesmo, de especificamente psicanalítico, sendo, além disso, uma tentativa que, quase invariavelmente, pode ser coroada por um sucesso fácil; nem a mais radical imaginação poderá libertar-se de uma relação com a matéria de que cada um de nós é feito e esta comporta todas as nossas experiências de ordem biográfica. Já os processos psíquicos inconscientes são de uma natureza diferente daqueles acontecimentos de ordem biográfica que alguém consegue evocar espontaneamente. Ora é deles que Egas Moniz pretendeu descobrir a marca na obra de Júlio Dinis². Recordemos que, num pequeno ensaio escrito em 1908, “A criação literária e o delírio”, Freud considerava que a obra de arte tem a sua origem em qualquer desejo infantil insatisfeito, há muito esquecido, e despertado por um estímulo na idade adulta. (Jones, 1958-1969, III: 475)

Em traços gerais, poder-se-ia até dizer que Egas Moniz não procede de forma muito diferente, relativamente a Júlio Dinis, da de Freud relativamente

¹ Já houve quem aproximasse, nalguns casos, os efeitos da compreensão de uma obra de arte, dos efeitos que são normalmente de esperar da situação analítica, apesar da ausência, no primeiro caso, do processo normal de transferência. (Victor N. Smirnoff, 1970: 56)

² Sobre este assunto, cf. Dominique Fernandez (1970: 33-48).

a Shakespeare, por exemplo, analisando a figura de Hamlet na sua *Interpretação dos Sonhos*, uma obra que era do conhecimento do médico português. Mas há aqui uma dificuldade, expressamente reconhecida por Freud, aliás, na sua conhecida análise da *Gradiva* de Jensen, que tem a ver com o facto de a abordagem psicanalítica de uma obra literária frequentemente permitir reconhecer no seu autor uma capacidade de análise da actividade psíquica muito semelhante à da própria psicanálise, obtida por uma via que não é, contudo, a da ciência (Freud, 1981, *passim*)³. (Supondo obviamente, como é normalmente o caso, que o romancista não é ele próprio, também, um psicanalista.) No conhecido ensaio de Freud sobre Leonardo da Vinci temos uma outra formulação desta mesma ideia: Freud atribui ao romancista Dimitri Sergheievitch Marejkovski uma capacidade de compreensão da personalidade de Leonardo muito superior à da maioria dos estudiosos (Freud, 1980: 23). Não a conseguindo exprimir por meio de conceitos rigorosos, fê-lo – diz Freud – “à maneira dos poetas”, ou seja, por imagens. Mas tanto quanto é do nosso conhecimento, em nenhum momento Freud se explicou satisfatoriamente sobre a natureza deste processo. Na sua *Autobiografia*, afirma que o artista, tal como o neurótico, se retirou de uma realidade insatisfatória para se refugiar no mundo da imaginação, mas que, ao contrário do neurótico, consegue transformar as produções narcísicas do delírio ou do devaneio em obras capazes de despertar o interesse de outras pessoas e de suscitar nelas a satisfação dos mesmos desejos inconscientes. Também o que Freud nos diz a propósito da obra de Jensen, que o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode ser perfeitamente exacto sem nada perder da sua beleza, se parece mais com o enunciado do problema, do que com a sua verdadeira resolução.

Voltando a Egas Moniz, diríamos que ele é extremamente cauteloso relativamente a dois aspectos da vida do romancista biografado: a sua vida sexual e as suas relações com o pai. Podemos admitir alguma dificuldade em obter informações exactas sobre a primeira, embora outros biógrafos tenham sido mais ousados neste domínio; mas já relativamente às relações com o pai, da qual Egas Moniz parece possuir documentação em quantidade

³ Sobre este assunto, cf. Jean-Louis Baudry (1968: 134).

apreciável, elas mereciam, em nossa opinião, um outro tipo de abordagem. Ficamos, por exemplo, a saber que a comunicação entre pai e filho sobre algum assunto grave ou delicado se fazia por escrito (Egas Moniz, 1925, I: 125), procedimento que é, aliás, reproduzido pelo autor, na obra de ficção, em *Uma Família Inglesa*. Para caracterizar as relações de Júlio Dinis com o seu pai, Egas Moniz cita, desta obra, a passagem seguinte (Egas Moniz, 1925, II: 53): “Carlos respeitava o pai, amava-o até com extremos capazes de lhe inspirarem os maiores sacrifícios, e contudo evitava-o, como se, junto dele, se não achasse à vontade.” Sobre tudo isto seria interessante saber um pouco mais.

Aliás, é nesta obra, começada a escrever quando o autor tinha apenas 19 anos, que Egas Moniz encontra maiores semelhanças entre o carácter do personagem masculino principal (o Carlos da citação de há pouco) e o próprio Júlio Dinis: o mesmo gosto pelos bailes de máscaras, alguma leviandade, uma certa inconstância amorosa, etc. Mas estas duas últimas características encontrar-se-ão, igualmente, no jovem médico Daniel, n’ *As Pupilas do Senhor Reitor*, e em Henrique de Souzelas, n’ *A Morgadinha dos Canaviais*. Como se também aqui se confirmassem estas palavras de Freud: “um artista casto não é facilmente concebível, ao passo que um jovem cientista casto não é uma coisa rara.” (Jones, 1958-1969, III: 475) É também provável que Egas Moniz tenha alguma razão quando sugere que em muitos dos personagens masculinos dos seus romances Júlio Dinis, que morrerá aos 31 anos vitimado pela tuberculose e era vítima de acessos de melancolia, nos oferece uma imagem idealizada de si mesmo, tanto do ponto de vista físico como do ponto de vista moral.

4. Aplicação da psicanálise à vida e à obra de Júlio Dinis

Em todo o caso, pelo menos à primeira vista, nem a vida, nem a obra, de Júlio Dinis se parecem prestar a uma análise psicanalítica particularmente entusiasmante. Nos seus livros, ao contrário do que acontece em obras como *Rei Édipo*, *Hamlet* ou *Os Irmãos Karamazov*, não encontramos nenhum dos grandes temas que mais interessaram a Freud e à psicanálise: ou seja, o parricídio e a rivalidade sexual. Os sonhos e os devaneios que aparecem, por vezes, nos seus romances, não chegam a ter o interesse do delírio de Norbert

Hanold, na *Gradiva* de Jensen. Na vida de Júlio Dinis também nada parece ter havido que pudesse motivar idêntico interesse: nenhum sentimento de culpa semelhante ao que Freud detectou em Dostoievski, nada de parecido com os traços sado-masoquistas do carácter do escritor russo, que marcaram decisivamente a sua sexualidade, as suas ideias políticas e a relação com as autoridades, ou as suas crenças religiosas (Freud, 2006a: 192-193). Para se poder compreender a si mesmo, Júlio Dinis não precisou de criar personagens com a densidade psicológica de um Raskolnikov ou de um Dimitri Karamazov. Nada impede, porém, que uma interpretação de natureza psicanalítica se possa exercer sobre a obra de Júlio Dinis. Freud, quase no início do ensaio sobre Leonardo da Vinci, afirmava que existem leis que regem com o mesmo rigor, a vida psíquica de um doente e de um indivíduo normal (Freud, 1980: 11). Um pouco mais tarde, num ensaio publicado em 1925 intitulado “As resistências à psicanálise”, notará que a psicanálise se pode aplicar, tanto no caso de uma neurose, como no da actividade psíquica dita normal: pois encontramos, nos dois casos – afirma –, os mesmos componentes de natureza sexual e, no caso da sua frustração, o mesmo processo de formação de satisfações substitutivas (Freud, 2006b: 243).

Em relação a todos estes problemas, que nos oferece *Júlio Denis e a sua Obra*? O recurso a alguns contributos da psicanálise para a compreensão da personalidade do próprio Júlio Dinis, dos factos conhecidos da sua vida e, sobretudo, da génese dos personagens e da intriga dos seus romances; uma compreensão do modo como o autor se retrata em alguns personagens, e como outros personagens representam figuras da sua vida familiar ou, simplesmente, pessoas pelas quais sentiu um especial afecto. Há, assim, como que um duplo movimento, em que, por um lado, o conhecimento da personalidade do autor ilumina diversos aspectos da sua obra, mas em que, por outro, da constatação de certos traços permanentes ou recorrentes na obra podemos extrair um conhecimento da personalidade do autor. Egas Moniz dá importância, por exemplo, ao facto de Júlio Dinis ter ficado órfão de mãe desde muito cedo. Esta imagem materna terá perdurado na memória do escritor, que procurava em todas as mulheres, a que o ligaram laços afectivos fortes de uma qualquer natureza, traços da figura da mãe que cedo perdera. Mas esta procura tê-lo-á impedido, igualmente, na opinião de Egas Moniz, de se fixar numa

única mulher, a sua sentimentalidade – como afirma – não se estabilizou “em torno (...) de uma afeição séria e definitiva” (Egas Moniz, 1925, II: 7), o que, associando-se porventura à doença e à noção de que não teria uma vida longa, o terá impedido de se casar.

É óbvio que toda a afectividade que volteja na obra de Júlio Dinis teria, provavelmente, tomado uma outra direcção se o autor tivesse podido casar (Egas Moniz, 1925, II: 8). Mas aqui talvez haja alguma ingenuidade em Egas Moniz, que desequilibra a verdade psicológica da sua interpretação dos factos. Por outras palavras, talvez o neurologista português tenha, nesta circunstância, confundido a causa com o efeito. Uma outra explicação é perfeitamente plausível: pois, podemos admitir que foi aquela mesma afectividade voltejante – supondo, obviamente, e tal não nos parece impossível, que Júlio Dinis se retrata em alguns personagens masculinos dos seus romances – que o impediu de casar. Ela não resultou da ausência do casamento, supondo que outras razões, como a doença, que já referimos, o não tenham também impedido de o fazer.

Um aspecto curioso das análises de Egas Moniz da fase edipiana de Júlio Dinis é a quase completa ausência, nelas, de referências à figura do pai do escritor. Se as referências ao pai são várias em toda a obra – e já mencionámos algumas –, nenhuma dela se relaciona com o complexo de Édipo. No entanto, para Freud (Freud, 1976: 380), a relação com o pai, nesta fase, é fundamental, não apenas porque dela resultará uma ambivalência fundamental que marcará para sempre as relações entre pai e filho, como também porque a resolução do complexo exige uma reconciliação com o pai, ou uma libertação definitiva da pressão exercida por ele. Admitindo, uma vez mais, que o romance familiar do romancista se reflecte no romance familiar de alguns dos seus personagens, seríamos levados a concordar com aquela comparação que Egas Moniz estabelece entre as relações de Júlio Dinis com o seu pai e as relações de Carlos Whitestone, o herói de *Uma Família Inglesa*, com o seu (Egas Moniz, 1925, II: 52-53). Só que talvez se pudesse acrescentar que elas traduzem o modo como o romancista portuense resolveu o seu próprio complexo de Édipo, o que Egas Moniz não chega a fazer.

Entre as figuras dos familiares de Júlio Dinis, Egas Moniz dá especial importância, e com razão, à de sua prima e madrinha Rita Pinto Coelho.

Sendo catorze anos mais velha do que o romancista, nota Egas Moniz que não teria já idade para ser sua noiva, não tendo porém, ainda, idade suficiente para que Júlio Dinis nela pudesse ver a mãe que perdera em criança. Talvez a idade não desempenhe, neste contexto (como noutros contextos, aliás) um papel tão decisivo quanto Egas Moniz lhe atribui. Para compreender a natureza dos sentimentos que ligavam Júlio Dinis à sua prima e madrinha talvez se possa interpretar literalmente o que lhe diz numa carta, numa passagem muito curiosa e que merece ser citada:

A ordem das cartas, o método ao escrever a pessoas de amizade, fazem-me lembrar as ruas direitas e os círculos e elipses bem traçados e com um rigor geométrico irrepreensível de um jardim de cidade, regular, mas fastidioso; esta confusão e desordem, este sucessivo afastar e aproximar de um mesmo assunto, parece-se com a tortuosidade e curvatura das ruas e avenidas de um parque inglês, irregulares, mas deliciosas. (Egas Moniz, I: 137)

Egas Moniz faz a esta passagem um comentário de que ele próprio pede desculpa aos leitores do carácter talvez excessivamente psicanalítico, mas que nos atreveríamos a interpretar num sentido diferente do que ele propõe. A sua tese é que, estando à época Júlio Dinis a escrever o romance *Uma Família Inglesa*, projectava nas relações entre Carlos Whistone e sua irmã Jenny as relações fraternais que o ligariam à sua prima Rita; a referência aos jardins ingleses ter-lhe-ia vindo, assim, de uma associação de ideias com o romance que estava escrevendo. Ora, quer-nos parecer que a verdade psicológica daquela referência é de outra ordem e que uma outra explicação seria possível. (Esperamos que nos perdoem o atrevimento de corrigir Egas Moniz.) O que o romancista diz a sua prima é, justamente, que não lhe pode dizer a verdadeira natureza do seu afecto – o que seria o equivalente às ruas direitas de uma cidade – e que as delicias das ruas tortuosas dos parques ingleses são o equivalente às que ele próprio pode sentir não lhe dizendo aquilo que, de certa forma, na realidade diz. Seja qual for contudo, destas duas – a de Egas Moniz e a nossa –, a interpretação correcta, elas parecem confirmar o que Freud, em tempos, comentando um artigo de Max Graf, afirmou: que o estudo

analítico das obras de certos escritores – e nós acrescentaríamos: o da sua correspondência – poderia contribuir eficazmente para as investigações de carácter biográfico; mas que, ao invés, é pouco provável que possamos obter grande compreensão das obras por meio da simples descrição dos traços psicológicos dos autores (Jones, 1958-1969, II: 364).

Curiosamente, todo o capítulo intitulado “Júlio Denis e a psicanálise” (Egas Moniz, 1925, I: 357-374) é talvez o que menos convence na obra que Egas Moniz dedica ao romancista portuense. Na realidade, o que da sua leitura concluimos é apenas que Júlio Dinis possuía notáveis dons de observação psicológica – em primeiro lugar de si próprio – e que dá disso provas evidentes na construção daqueles personagens dos seus romances em que mais se auto-retratou. Foi o caso, por exemplo, de Carlos Whitestone em *Uma Família Inglesa*. A interpretação de um sonho de Carlos, a que Júlio Dinis se entrega – e, por seu intermédio, o próprio Egas Moniz –, e não esqueçamos que estamos diante de um personagem de ficção, que sonha aquilo que o autor o fez sonhar a partir de material (chamemos-lhe diurno) que faz parte da própria trama do romance, tal interpretação, dizíamos, é reveladora das capacidades de análise do autor. Mas também que Júlio Dinis possa ter feito Carlos sonhar precisamente *isso* que sonhou (e não outra coisa) nos parece extremamente revelador dos sentimentos do próprio Júlio Dinis. Trata-se de um sonho de Carlos sobre as dificuldades de casamento com uma jovem de religião diferente da sua – e também sobre as esperanças em ver essa possibilidade realizada –, de onde não seria possível adiantar alguma conclusão sobre o facto de Júlio Dinis ter permanecido solteiro.

No fundo, o que Júlio Dinis faz com os sonhos dos seus personagens não é muito diferente do que Jensen, na sua *Gradiva*, fez com o delírio de Norbert Hanold, e cuja legitimidade Freud reconheceu. No estudo da vida psíquica, diz Freud, o artista precedeu sempre o homem de ciência, de modo que este, se quiser analisar o significado de uma obra, pode utilizar os personagens de um romance como se fossem figuras reais e procurar interpretar os sonhos delas a partir da vida romanesca, como se esta fosse a vida real. Que uma obra de fantasia possa merecer também o título de “estudo psiquiátrico” é o que Freud parece conceder (Freud, 1981: 172); em certos aspectos, como, por exemplo, quando descobre que certos processos psíquicos, apesar da sua força

e intensidade, permanecem inconscientes, o romancista é superior ao filósofo, que, desconhecendo os processos psíquicos apropriados, recusa a própria ideia de um psiquismo inconsciente⁴. Que este conhecimento do artista possa ser transformado em obra de arte, constitui, diz Freud em 1908, no artigo citado no início deste ensaio, o seu “segredo mais pessoal”. Mas o talento criador teima em furtar-se a todas as explicações de ordem psicológica. (Jones, 1958-1969; II: 232) Assim, a pergunta de Freud na sua análise da *Gradiva*: como é que o romancista chegou ao mesmo saber que o médico, ou, como é que conseguiu fazer, ao escrever um romance, como se soubesse a mesma coisa que ele, talvez permaneça para sempre sem resposta (Freud, 1981: 190).

Bibliografia

Baudry, Jean-Louis (1968) “Freud et la création littéraire”, in AA / VV, *Théorie d'Ensemble*, (Paris: Ed. du Seuil) (col. Points), 131-157.

Fernandez, Dominique (1970) “Introduction à la psychobiographie”, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1, 33-48.

Freud, Sigmund (1976) *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, trad. ingl., *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, (Harmondsworth: Penguin Books) (The Freud Pelican Library), vol. I.

_____. (1980) *Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, trad. franc., *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci* (Paris: Gallimard).

_____. (1981) *Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”*, trad. franc., *Délire et Rêves dans la Gradiva de Jensen*, (Paris: Gallimard) (col. Idées).

_____. (2006 a) “Dostoiévski und die Vätertötung”, trad. bras. “Dostoiévski e o parricídio”, in *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Volume XXI (Rio de Janeiro: Imago Editora), 183-198.

_____. (2006 b) “Die Widerstände gegen die Psychoanalyse”, trad. bras., “As resistências à psicanálise”, in *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XIX (Rio de Janeiro: Imago Editora), 235-250.

⁴ Não é este o local apropriado para proceder a uma análise pormenorizada das relações de Freud com a filosofia. Notemos apenas que, tendo sido um episódio ouvinte dos cursos de Franz Brentano na Universidade de Viena, Freud contestava a identificação, feita por Brentano, entre o psíquico e o consciente, considerando que a insistência dos filósofos em proceder a tal identificação se ficava a dever à ignorância do material psíquico posto a descoberto pelo método psicanalítico. Já quanto ao facto de o inconsciente ser, na opinião de alguns filósofos e psicólogos, não de natureza psíquica, mas sim somática (ou restos somáticos de experiências psíquicas anteriores), a admissão de tal hipótese, para além da sua irrelevância, segundo Freud, do ponto de vista clínico, conduziria apenas a uma estéril disputa sobre palavras, sem qualquer interesse para a ciência.

Jones, Ernest (1958-1969) *The Life and Work of Sigmund Freud*, trad. franc., *La Vie et L'Oeuvre de Sigismund Freud* (Paris: Vrin), 3 vols.

Moniz, Egas (1915) “Lição do Curso de Neurologia”, in *A Medicina Contemporânea* 33, 377-383. Agora in Pedro Luzes (org.) (1997) *Cem Anos de Psicanálise* (Lisboa: ISPA), 53-64.

_____ (1929) *A Vida Sexual* (Lisboa: Casa Ventura Abrantes), 7.^a edição.

_____ (1925) “A necrofilia de Camilo Castelo Branco”, in E. A. e V. A. (org.), *In Memoriam de Camilo* (Lisboa: Cada Ventura Abrantes), 45-61.

_____ (1925) *Júlio Denis e a sua Obra* (Lisboa: Casa Ventura Abrantes), 4.^a edição, 2 vols.

Smirnoff, Victor N. (1970) “L'œuvre lue”, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1, 49-57, p. 56.

Identificação, Regressão e Persuasão: Autoridade e Hierarquia no Cinema do Estado Novo

PATRÍCIA VIEIRA*

No seu artigo “O Ditador e a Multidão”, publicado pela primeira vez em 1933 junto com um famoso conjunto de entrevistas a Salazar, António Ferro sublinha que, numa ditadura, a eficiência do governo e a adequação das leis à situação do país devem ser complementadas por uma relação próxima entre o líder e o povo, de forma a transmitir às massas entusiasmo pelas decisões políticas do ditador e a estimular o seu apoio:

Que deve fazer, portanto, o ditador para [...] não ser vítima da ingratidão daqueles que serviu, daqueles que salvou? Apenas isto: martelar constantemente as suas ideias, despi-las da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão. Que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale. Que ditador e povo se confundam de tal forma, que o povo se sinta ditador e que o ditador se sinta povo. (Ferro, 2003: 222-3)

Ferro delinea aqui os princípios-chave de um governo populista, nomeadamente: uma relação sem intermediários entre o chefe político e as massas; a enunciação das decisões do governante como decisões *para* o povo, ou seja, decisões tomadas para salvaguardar os interesses da população; e a criação de um forte vínculo emocional entre as massas e o líder, que se traduz na calorosa aclamação deste último como chefe incontestável da nação. Mas, segundo Ferro, o sucesso de uma ditadura não depende apenas desta empatia entusiasta da multidão pelo seu líder político; o elo que une o ditador ao povo é mais profundo e remete à própria ontologia destas duas categorias políticas. Ou seja, para Ferro, o ditador deve *sentir-se* povo e, mais relevante ainda, o povo *sentir-se* ditador, o que só acontecerá se o ditador *se tornar* povo e o povo *se tornar* ditador, mesmo que apenas transitoriamente. De acordo

*Universidade de Georgetown

com Ferro, uma das funções da propaganda é precisamente a de criar a ilusão de uma ligação congénita entre o ditador e as massas, de forma a que o povo aceite a sua autoridade, apresentada como natural e mesmo desejável, na medida em que a população é levada a sentir-se (e a ser) o próprio ditador e, deste modo, a identificar-se com as decisões deste último e a aceitá-las como suas. Neste artigo proponho-me reflectir sobre os mecanismos utilizados na propaganda do Estado Novo para propiciar esta identificação entre o povo português e o seu líder. Concretamente, pretendo analisar a forma como o cinema de propaganda estadonovista elabora uma apologia não só de Salazar, mas igualmente de outras figuras de autoridade que, em última análise, funcionam como substitutos do chefe de governo, através de uma subtil manipulação dos espectadores, que são levados a submeter-se e, mais insidiosamente, a desejar submeter-se à autoridade e à sua ideologia.

O texto de Ferro acima mencionado, “O Ditador e a Multidão”, contém embrionicamente muitos dos princípios aplicados pelo intelectual enquanto director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), (transformado mais tarde, em 1944, em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), instituição que dirigiu entre 1933 e 1949.¹ Numa outra passagem do mesmo ensaio, Ferro sumariza o seu programa propagandístico:

A fé não é a treva, mas a iluminação. [...] A supressão forçada, necessária, de certas liberdades, de certos direitos humanos, tem de ser coada através da alegria, do entusiasmo, da fé. [...] Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferível talvez não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguém, ou alguns de cuidar da enenação necessária das festas do ideal, dessas entrevistas indispensáveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes... (Ferro, 2003: 221-2)

Ferro assinala que alguns chefes — e aqui o director do SPN tem certamente em mente o presidente do conselho — são avessos ao contacto com a multidão. Recordemos que Salazar, ao contrário de políticos como Hitler

¹ Depois do afastamento de António Ferro, passam pelo SNI vários directores, entre os quais se contam José Manuel da Costa, Eduardo Brazão e César Moreira Baptista.

ou Mussolini, cultivou sempre uma *persona* pouco exuberante, criticando os “exaltados nacionalismos” e os “efeitos teatrais” que dominam o espaço público noutros países com regimes totalitários (Salazar, 1935b: 259) e sublinhando que não tem talento para falar em público, limitando-se a expor as suas ideias sem artifícios (Salazar, 1935a: xxviii), o que José Gil define como uma “retórica sem retórica”, uma “retórica da invisibilidade” (Gil, 1995: 8). A separação entre o chefe de governo e o resto da população portuguesa é acentuada pela sua formação académica de professor universitário num período em que um largo segmento da população portuguesa era iletrado, e pelo seu desejo de reclusão, que o levava a manter o mínimo de contactos sociais. Salazar refere com frequência a distância que o separa do resto dos seus conterrâneos, resultado da sua entrega completa ao serviço do país, que o levou a sacrificar a sua vida pessoal ao bem do estado (Garnier, 1952: 84). A imagem do líder distante, mártir que renuncia aos interesses do homem comum para tomar as rédeas do poder e permitir que, pela sua renúncia, os restantes portugueses levem uma vida tranquila, sem preocupações de ordem política, é assim cultivada pelo próprio Salazar.² Neste excerto, Ferro reconhece que o isolamento do ditador, ao evitar contacto com as massas, cria uma aura de probidade intelectual e respeitabilidade moral — de “fecunda inteireza”, nas suas palavras — levando a população a considerar o Presidente do Conselho como intocável, uma figura pública que se encontra para além tanto do escrutínio individual como de quaisquer intrigas políticas. Contudo, o chefe do SPN reconhece a necessidade de cuidar do que ele denomina de “encenação” da ditadura, cabendo a “alguém” — ao próprio Ferro, neste caso — levar a cabo as “festas do ideal”,

² No livro que escreveu tendo por base as suas entrevistas com Salazar, Christine Garnier reproduz o seguinte diálogo, no qual o presidente do conselho expressa o seu desejo de proporcionar calma e tranquilidade ao povo português: “- Quelle impression emportez-vous du Portugal, madame? / - Une impression de calme, Monsieur le Président. De trop grand calme, peut-être. Certains diraient: engourdissement. / - Ce calme qui vous frappe est voulu, réplique-t-il. Nous apportons quelques soins à le protéger contre tout ce qui pourrait lui porter atteinte. [...] Je pense, en effet, que la fièvre et l'exaltation permanente où certains régimes maintiennent les peuples sont chose malsaine et peu naturelle.” (Garnier, 1952: 232).

projecto que o intelectual modernista procurará tornar realidade através das diversas actividades do Secretariado de Propaganda Nacional.

Na passagem acima citada, Ferro reconhece que a violência, quer física quer a nível discursivo (prisões políticas, censura, etc.), inerente a um regime totalitário só será aceite pela população caso esta tenha “fé” no seu líder. É de notar o uso de um vocabulário religioso, apropriado na medida em que o chefe político, tal como a própria divindade, é alguém que as massas devem admirar à distância mas também, como já vimos, uma figura com a qual se devem identificar, da mesma forma que os fiéis são levados, no catolicismo, a se identificarem com Cristo e a procurarem imitar a sua vida. No intuito de incentivar o povo a ter fé no seu chefe político e de o levar a encarar o líder como fonte de iluminação, um ditador terá necessariamente que multiplicar os seus contactos com a multidão através de paradas, discursos, visitas oficiais a várias regiões e instituições do país, etc. Ora tal desiderato propagandístico tornava-se particularmente difícil de concretizar dada a já mencionada aversão de Salazar ao contacto com o público. Nesta conjuntura, o cinema tornou-se um instrumento particularmente eficaz para promover a “encenação” do regime, já que tornava possível a difusão em grande escala da imagem do ditador sem que este tivesse realmente que aparecer perante a multidão mais do que em algumas escassas ocasiões.

Analisarei em seguida a forma como a imagem de Salazar é construída no filme *A Revolução de Maio* (1937) de António Lopes Ribeiro, uma longa-metragem produzida pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Considerarei depois a “encenação” da ditadura realizada através de outras figuras de autoridade. Se o filme de Lopes Ribeiro enfatizava a onnipresença de Salazar, o estadista não influenciava o país apenas de forma directa mas também através dos seus diversos avatares, isto é, de outros representantes da autoridade que funcionavam como substitutos do líder e que difundiam a ideologia do regime nas várias áreas da actividade humana. Referir-me-ei em particular à forma como tal cadeia hierárquica é apresentada em dois outros filmes, ambos realizados por Jorge Brum do Canto: *Fátima, Terra de Fé* (1943) e *Chaimite: A Queda do Império Vátua* (1953).

O filme *A Revolução de Maio* foi realizado com o objectivo de celebrar o décimo aniversário da revolta militar de 28 de Maio de 1926, o primeiro passo na criação do Estado Novo. O enredo descreve a conversão do protagonista,

o comunista César Valente (António Martinez), aos valores do estadonovismo, após várias peripécias durante as quais este se apercebe das vantagens do governo de Salazar.³ César, que se encontrava no país para organizar um golpe militar de esquerda, acaba por se render às virtudes do regime e, na manhã de 28 de Maio de 1936, data para a qual estava planeado o golpe, desiste dos seus planos e, em vez de içar uma bandeira vermelha, saúda a bandeira de Portugal. Este filme inclui vários aspectos dignos de nota no contexto da filmografia do Estado Novo. Trata-se, por um lado, de uma das poucas longas-metragens de ficção produzidas inteiramente pelo aparato de propaganda do regime.⁴ Por outro lado, o enredo aborda abertamente um tema político, nomeadamente a ameaça que o comunismo representava para o salazarismo, sendo praticamente o único exemplo de referências explícitas a questões políticas no cinema das primeiras décadas do regime, ausência para a qual muito contribuiu a censura, instituída logo após o golpe militar de 1926 e consolidada depois da institucionalização do Estado Novo em 1933.⁵ A obra distingue-se ainda pela inserção de imagens documentais na trama ficcional, técnica utilizada noutros filmes de propaganda da época como *Feitiço do Império* (1940), do mesmo realizador. Concentrar-me-ei aqui na forma como o filme contribui para estabelecer uma ligação afectiva entre o Salazar e o povo através da junção de imagens documentais e ficcionais, que dilui a fronteira entre eventos reais e a história narrada.

³ Luís Reis Torgal assinala que a conversão aos valores do salazarismo é um tema central na propaganda do Estado Novo, em geral, e nos filmes do regime, em particular (ver Torgal, 2001).

⁴ O Secretariado de Propaganda Nacional financiou inúmeros filmes nas primeiras décadas do Estado Novo. Contudo, a vasta maioria destas obras tinha produtores privados que se comprometiam, implicitamente, a respeitar os valores do regime ao receber financiamento do estado. A única outra longa-metragem a ser produzida inteiramente por instituições governamentais foi *Feitiço do Império* (1940), filme também realizado por Lopes Ribeiro, que resultou de uma colaboração entre o Secretariado de Propaganda e a Agência-Geral das Colónias.

⁵ Logo em 1926, após a revolta militar, são promulgados dois decretos que limitam a liberdade de imprensa. Em 1933 são criadas as Comissões de Censura e o visto censor prévio que políam publicações ou emissões e eliminam quaisquer elementos que não se coadunem com a ideologia do regime (Paulo, 1994: 30).

A Revolução de Maio incorpora várias sequências com imagens documentais relativas à celebração do décimo aniversário da Revolução de 1926, primeiro em Braga e depois em Lisboa. Nestes trechos vemos frequentemente Salazar, bem como o presidente Carmona, a serem saudados entusiasticamente pela multidão. Esta presença do estadista é reforçada pela reprodução frequente de partes dos seus discursos em voz *off*, mesmo quando a sua imagem não aparece na tela. O filme traduz assim em linguagem cinematográfica tanto a *persona* política cultivada pelo presidente do conselho como a ligação entre o ditador e a multidão que Ferro pretendia cimentar. Ou seja, Salazar é, por um lado, representado por vezes apenas através da sua voz, surgindo desta forma como uma figura distante, avessa a manifestações populares, mas onnipresente na sociedade portuguesa. Por outro lado, o chefe de governo é mostrado em sintonia com a população nos momentos em que contacta directamente com o povo, que o aplaude euforicamente. Ambas as vertentes da propaganda em torno do líder — a mais propriamente salazarista e a encenada por Ferro — apelam ao inconsciente dos espectadores no seu esforço de cimentar a conexão entre o ditador e a multidão.

As sequências de *A Revolução de Maio* que mostram vezes sem conta a imagem de Salazar e que transmitem a sua voz levam o público a assumir uma atitude de reverência em relação ao líder, na medida em que encorajam os espectadores a imitar a multidão que o saúda nos documentários. As imagens documentais servem assim, em primeira análise, de exemplo, a ser seguido pela população: tal como a multidão saúda o ditador no filme, assim deverá também acontecer na realidade. A repetição de imagens de Salazar sorrindo e acenando para a multidão procura ainda transmitir uma imagem positiva do Presidente do Conselho, de forma a que o público se identifique com o estadista.

O processo psicológico de identificação com um líder e da imitação que ocorre concomitante entre iguais, submetidos ao poder da mesma figura autoritária, foi analisado por Freud no início do século vinte nos seus trabalhos sobre psicologia de grupo, principalmente em *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego* (1921). Nesta obra, Freud dissecou o fenómeno da identificação dos membros de um grupo com o seu líder, considerando que esta é uma categoria essencial para se compreender a natureza de qualquer agrupamento humano. A identificação é uma relação libidinal, ou seja, afectiva, no decorrer

da qual o indivíduo abandona o seu super-ego e o substitui pelo ideal do grupo, representado pela figura do líder (Freud, 1959). As “festas do *ideal*” que António Ferro pretendia criar para celebrar a ditadura, como vimos na citação mencionada acima, adquirem a esta luz um sentido psicanalítico, já que, nestas festas, se realiza, precisamente, a celebração do chefe como *ideal* com o qual o povo se deve identificar.

O resultado da identificação com o líder é, segundo Freud, uma regressão da actividade mental dos membros do grupo para fases anteriores da evolução que leva o ser humano da infância à idade adulta, regressão esta caracterizada por uma incapacidade de moderar as emoções, que são exacerbadas pelo grupo, e por uma diminuição da actividade intelectual crítica (Freud, 1959). O mecanismo de “regressão” que Freud aqui descreve é posteriormente identificado por Siegfried Kracauer, no seu estudo sobre a propaganda cinematográfica nazi (Kracauer, 2004), como uma das reacções que os filmes do Terceiro Reich pretendem encorajar:

Ao invés de sugerir comportamentos através da transmissão de informação, a propaganda nazi escondia ou deturpava a informação para assim suggestionar o público. O objectivo desta propaganda era a regressão psicológica, que lhe permitia manipular a população. Assim se explica o uso abundante de truques cinematográficos (Kracauer, 2004: 278; tradução minha).

A regressão psicológica e a manipulação descritas por Kracauer coincidem, precisamente, com os objectivos definidos por Ferro para a propaganda do Estado Novo: criar no povo entusiasmo pelo chefe político, isto é, fortalecer os laços emocionais que ligam o povo ao chefe, e diminuir simultaneamente a capacidade crítica de cada um, de forma a que as massas aceitem as limitações impostas por um regime autoritário. Filmes como *A Revolução de Maio*, com referências explícitas à admiração do povo por Salazar transmitidas através de imagens documentais, pretendem, assim, levar os espectadores portugueses a identificar-se com o seu líder e a apoiar de forma incondicional as políticas do regime.

Freud estabelece uma analogia entre os laços libidinais que ligam um líder ao seu grupo e a relação entre o que ele denomina de “pai primordial”

e os “irmãos”, ou membros do grupo, configuração que o psicanalista menciona no seu livro sobre psicologia de grupo mas que havia já estudado mais detalhadamente na obra *Totem e Tabu* de 1913. A leitura em paralelo destas duas obras freudianas evidencia um problema que se coloca quando pretendemos fazer uso da teoria psicanalítica das relações entre grupos para compreender mecanismos modernos de propaganda: em *Totem e Tabu* Freud postula que o início do que chamamos “civilização” e toda a organização política moderna remontam a um trauma inicial, o momento em que os irmãos mataram o seu pai, levados pelo desejo de tomar o seu lugar. Ora nenhum regime autoritário pretende que a identificação dos membros do grupo com a figura do ditador degenera para um sentimento de ódio em relação a esta figura, que conduziria os membros de uma comunidade a matar, explícita ou figurativamente, o seu líder. Theodor Adorno procura resolver esta aparente contradição entre a psicanálise freudiana e a propaganda de regimes totalitários num ensaio em que aborda os mecanismos da propaganda nazi. Neste texto, Adorno explica que, para se distanciarem do “pai primordial” freudiano, os ditadores, ao contrário, por exemplo, dos antigos reis, apresentam-se como pessoas simples, próximas da população, uma técnica utilizada por muitos líderes políticos mesmo em democracia:

Assim, uma das técnicas fundamentais da propaganda fascista da personalidade é a noção do “pequeno-grande homem”, uma pessoa que sugere, simultaneamente, onipotência e a ideia de que é um dos nossos [...]. A imagem do líder gratifica assim dois dos desejos dos seus seguidores: o de se submeter à autoridade e o de ser a própria autoridade. (Adorno, 2001: 142; tradução minha)

Apresentando-se como um “pequeno-grande homem”, um “everyman” que se encontra, de forma quase fortuita, na posição de governante, o ditador logra que o povo se identifique com a sua figura política, ao desejar ser também ele líder, ao mesmo tempo que evita que as massas desenvolvam sentimentos antagónicos resultantes do seu exercício de poder. No caso do Estado Novo português, são bastante óbvios os esforços de Salazar para se assumir como uma pessoa comum, um simples professor de Coimbra que chegou ao poder contra a sua vontade e que encara as suas funções políticas

como um pesado dever que cumpre para o benefício do país. É, assim, nos termos de “uma cruz” que foi forçado a carregar que Salazar descreve o seu trabalho à jornalista francesa Christine Garnier (Garnier, 1952: 90), mencionando também com frequência nos seus discursos que não tem vocação para a governação, tendo assumido o seu cargo por patriotismo (ver Meneses, 2009). O chefe de governo sublinha ainda em várias ocasiões a sua origem popular e afirma que a população portuguesa, apesar de humilde, o reconheceu como um dos seus e aderiu instintivamente às políticas estadonovistas (Salazar, 1951: 399). Quer isto dizer que Salazar reconhece ser a grande maioria da população nacional incapaz de compreender as decisões do seu governo, mas sabe que o povo se identifica com o presidente do conselho, não um político profissional mas um homem simples, que acedeu pelos seus méritos e quase por acaso a uma posição de poder.

A representação de Salazar nas imagens documentais de *A Revolução de Maio* é consistente com esta imagem de simplicidade que o primeiro-ministro procura transmitir: Salazar surge num automóvel que se mistura com outros carros de festejo nas paradas populares, saudando a multidão de perto, ou num pequeno pódio, também muito perto do povo, a partir do qual profere os seus discursos, compostos por frases e expressões simples, evitando floreios estilísticos. O cinema de propaganda forja assim uma imagem de Salazar como um governante poderoso mas despretensioso, conseguindo fazer com que o povo se identifique com o ditador e com as suas políticas; em suma, que o povo “se sinta ditador” e aceite de bom grado os limites impostos pelo autoritarismo do regime.

Mencionarei ainda dois outros exemplos que ilustram o papel central desempenhado por figuras de autoridade no cinema do Estado Novo, nomeadamente por representantes da Igreja em *Fátima*, *Terra de Fé* e do Exército em *Chaimite*. A Igreja e o Exército, instituições apontadas por Freud como exemplos paradigmáticos de grupos que se organizam em torno de um líder, surgem nestes filmes como veículos que transmitem a ideologia do regime ao povo através dos seus representantes: sacerdotes e generais. Estes encontram-se aqui como substitutos da figura do chefe supremo, Salazar, e desempenham uma função de liderança semelhante à do estadista, quer no plano espiritual, quer no plano militar. Tal como Salazar, os representantes da Igreja e do Exército exercem nos filmes uma autoridade difusa, já que

evitam manifestar de forma aberta o seu poder, apresentando-se antes como conselheiros das personagens principais.

Em *Fátima, Terra de Fé*, o papel de guia espiritual cabe a Frei Manuel (Manuel Correia), que aconselha os membros de uma família durante um período difícil, na medida em que o pai de família, o Doutor Silveira (Barreto Poeira), abandonou a esposa porque não concorda com a sua fé religiosa. Em *Chaimite*, são os comandantes Paiva Couceiro (Jorge Brum do Canto) e Mouzinho de Albuquerque (Jacinto Ramos) que actuam como líderes, levando as tropas portuguesas, compostas maioritariamente por colonos sem qualquer experiência militar, à vitória contra o rebelde africano Gungunhana e o seu exército. Estes filmes sugerem que a autoridade se dissemina verticalmente, permeando a sociedade a partir do topo. Os valores do regime, evidentes para alguns, têm de ser revelados a outros, confusos na sua ignorância, por uma elite iluminada. Como afirma Salazar numa das suas entrevistas com António Ferro: “[...] os grandes problemas nacionais têm de ser resolvidos, não pelo povo, mas pelas elites, enquadrando as massas” (Ferro, 2003: 183). O regime pressupõe assim a existência de uma cadeia hierárquica de cariz paternalista, que tem origem nos dirigentes políticos, em particular em Salazar, passa por representantes religiosos e militares e chega finalmente às massas, às quais cabe obedecer. Contudo, tal como Salazar em *A Revolução de Maio*, tanto Frei Manuel em *Fátima, Terra de Fé* como Paiva Couceiro e Mouzinho de Albuquerque em *Chaimite* mostram-se próximos dos seus subordinados, estabelecendo com estes relações cordiais. Mais uma vez, estes filmes procuram mostrar os líderes como pessoas comuns, com as quais o resto da população se pode identificar.

Em conclusão, encontramos na propaganda cinematográfica do Estado Novo um modelo de autoridade algo paradoxal: autoridade forte, por um lado, mas benévola e próxima do povo, por outro. Estes filmes procuram equilibrar a tensão entre o poder omnipresente de Salazar e dos seus representantes e o desejo de que o povo com eles se identifique, criando um laço libidinal com o líder, de forma a acatar sem a questionar a ideologia do regime.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (2001) "Theory and the Pattern of Fascist Propaganda" *The Culture Industry* (Florence, KY: Routledge), 132-57.
- Canto, Jorge Brum do (real.) (1943) *Fátima, Terra de Fé* (Lisboa: Filmes Portugueses César de Sá).
- ____ (real.) (1953) *Chaimite* (Lisboa: Cinal, Cinematografia Nacional).
- Ferro, António (2003) *Entrevistas a Salazar* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira).
- Freud, Sigmund (1959) *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (Nova Iorque e Londres: W.W. Norton).
- ____ (1950) *Totem and Taboo* (Londres: Routledge e Kegan Paul).
- Garnier, Christine (1952) *Vacances avec Salazar* (Paris: Grasset).
- Gil, José (1995) *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, (Lisboa: Relógio D'Água Editores).
- Kracauer, Siegfried (2004) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, 1.^a ed. 1947 (Princeton e Oxford: Princeton University Press).
- Meneses, Luís Filipe de (2009) *Salazar: Uma Biografia Política* (Lisboa: Dom Quixote).
- Paulo, Heloísa (1994) *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP* (Coimbra: Minerva).
- Ribeiro, António Lopes (real.) (1937) *A Revolução De Maio* (Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional).
- ____ (real.) (1940) *Feitiço do Império* (Lisboa: SPN e Agência-Geral das Colónias).
- Salazar, António de Oliveira (1935a) "Para Servir de Prefácio" *Discursos (1928-1934)* (Coimbra: Coimbra Editora), vii-xxxii.
- ____ (1935b) "Propaganda Nacional" *Discursos (1928-1934)* (Coimbra: Coimbra Editora), 257-64.
- ____ (1951) "A Regar! A Regar!" *Discursos e Notas Políticas (1943-1950)* vol. IV. (Coimbra: Coimbra Editora), 397-400.
- Torgal, Luís Reis (2001) "Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo. A 'Conversão dos Descrentes'" *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, ed. Luís Reis Torgal. (Lisboa: Temas e Debates), 64-91.

Algumas Propostas e Regras para a Direcção do Espírito no Estabelecimento de uma Relação entre Psicanálise e Cultura

JOSÉ MARTINHO*

Propostas

Proponho que consideremos a Psicanálise e a Cultura (eventualmente a “Cultura Portuguesa”) como dois campos distintos, mas podendo – é a minha hipótese para a presente investigação – tecer uma relação entre si. Proponho chamar a esta relação a “intersecção” dos dois conjuntos.

Não há linguagem que possa ser elevada ao estatuto de metalinguagem, para deste topo hierárquico observar, avaliar e julgar uma ou todas as outras linguagens. É obvio que o discurso do analista, nomeadamente de orientação lacaniana, também não é essa metalinguagem que não existe.

Evitemos igualmente a tentação especulativa de uma terceira via, de uma disciplina (nova genealogia do poder ou arqueologia do saber, por exemplo) que não seria a Psicanálise, nem nenhuma das disciplinas já existentes no espaço cultural, mas a futura metalinguagem da relação entre a Psicanálise e a Cultura.

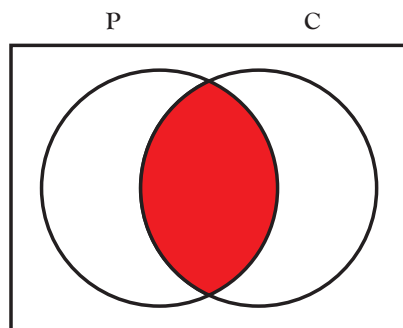
Basta dizer que a linguagem psicanalítica pode entrar num intercâmbio com as linguagens que se encontram no campo da cultura, a linguagem poética, retórica, política, a linguagem da religião, da filosofia, da arte, do direito, etc. Todavia, a “intersecção” a que me referi não é uma interlocução, um diálogo ou uma troca de palavras procurando consensos, ou visando resolver os eventuais diferendos que possam existir entre psicanalistas, intelectuais e outros trabalhadores do espaço cultural.

A conjunção “e” que liga “Psicanálise e Cultura” também não é sinónimo de uma cópula entre as duas, com os efeitos nefastos que esta pseudo união podia ter sobre a autonomia de um ou os dois domínios.

Peço que se considere a “intersecção” como um real lógico ou que apenas encontra a sua consistência a partir da lógica simbólica.

* Universidade Lusófona

Chamemos à Psicanálise o conjunto P, e à Cultura o conjunto C. Na teoria dos conjuntos, a intersecção de P e C é o conjunto de elementos que pertencem simultaneamente a P e a C. Represento esta intersecção através de um diagrama de Venn:



O conjunto intermédio escreve-se $P \cap C$, e designa a intersecção Psicanálise e Cultura. Os elementos comuns a P e C são, pois, termos que pertencem aos dois conjuntos. Por exemplo, “Narciso” e “Édipo” são nomes ou mais geralmente significantes que se encontram tanto na Psicanálise, como na Cultura.

É por aí que se deve começar, ou seja, para obter a intersecção P e C, a primeira coisa a ter em conta é a dimensão do significante. Só depois é que vem a semântica, por exemplo, a diferença conceptual que pode existir entre o “complexo” e o “mito” de Édipo.

Na lógica dos conjuntos, cada conjunto contém o conjunto vazio (\emptyset), ou seja, o conjunto sem elementos é, por definição, um subconjunto de todo o conjunto. Lembro, ainda, que a intersecção de P e \emptyset é o conjunto vazio; *mutatis mutandis* para a intersecção de C e \emptyset .

Há, pois, uma intersecção entre conjuntos que não concerne os seus elementos, mas a sua parte vazia. A não anulação deste vazio é aquilo que pode garantir o avanço da investigação, o seu aspecto de criação *ex nihilo*, assim como o seu eventual sucesso.

Cinco Regras

1.^a – O investigador que se interessa pela Psicanálise deve, como todos os psicanalistas, partir de Freud. Melhor seria ainda que partisse de Freud lido à luz de Lacan. Recorrer a outros psicanalistas, como Klein, Winnicott ou Bion é correr um risco, porque se é facilmente conduzido a uma tentativa de anexação médico-psicológica da obra (literária, pictural ou outra), ou à sua explicação pela biografia do suposto “autor”. Em todos os casos, o crucial é sempre o que dizem e escrevem os psicanalistas, e não os “pensadores” que não puderam ou quiseram interessar-se pela psicanálise, ou aqueles que apenas a abordam do exterior.

2.^a – Do mesmo modo que Freud dizia que o artista precede sempre o cientista, Lacan aconselhou o psicanalista (ou qualquer outro interessado pela psicanálise) a não brincar ao psicólogo diante de uma obra. A obra que o atrai deve ser considerada como um objecto inédito; como obra-prima, pode até ser o objecto por excelência do sujeito.¹ Assim, mais do que analisar a obra, convém abordá-la como a analista do intérprete, autor, leitor ou espectador.

3.^a – Dado que não existe obra sem linguagem, o melhor método é seguir a rede formal da obra, antes de qualquer estabelecimento do seu sentido.

4.^a – A partir dessa rede formal, o investigador deve procurar reduzir – mesmo que isto nem sempre seja viável – a obra ao que ela tem de mais real. Cercar o real da obra, para o psicanalista, equivale primeiramente à reconstrução do seu núcleo problemático, o “fantasma fundamental”² que a habita mais do que a gera.

5.^a – Por fim, o estilo é a modalidade pela qual a obra ata sintomaticamente o real, o simbólico e o imaginário. Esta sublimação ou superação da repetição do trauma inicial – no seu grau zero o encontro do espécimen com a linguagem que produz o mal-entendido e o mal-estar individual e colectivo – é o ponto onde melhor se firma a singularidade de um dizer e fazer, se afirma a originalidade da obra.

¹ Lacan chamou ao objecto da/na psicanálise “objecto a”; e ao sujeito que lhe corresponde o sujeito dividido pelo significante. O “objecto a” não é um dado natural, ou objectivo, mas o suplemento do gozo que falta a cada vivente humano em virtude da sua alienação à linguagem e socialização familiar; enquanto objecto perdido e causa do desejo, o “objecto a” tem o sentido negativo e positivo de um “plus-de-jouir”.

² A fórmula lacaniana do fantasma fundamental escreve-se a&∅.

II – Escritas do Eu

Psicanálise e Mito

CARLOS AMARAL DIAS*

Que exista uma cultura portuguesa está completamente fora de questão pelo óbvio da resposta. Existe e, por exemplo, a obra de José Gil (2004) dá-nos conta disso mesmo a partir do seu conceito magistral de uma tristeza de existir. Cultura que pela mão do autor se entrecruza com um saber psicanalítico, rasgando horizontes novos sobre quem somos e como somos.

Porém, subverter uma proposta é também da ordem da prática do psicanalista. Neste caso, a pergunta directa é se existe um analisando português?

Claro que nos mais de trinta anos do meu exercício de prática profissional falei em português, ouvi em português e pensei em português. Mas uma curiosa inflexão se passa obrigatoriamente em cada análise, inflexão essa sem a qual não existe análise, mas apenas duas pessoas que interagem e às vezes dizem coisas.

É no momento preciso, que a mor das vezes é impreciso, em que o que se fala se torna perceptível a ambos, analista e analisando, que é sempre de outra coisa que estão a falar, que o processo analítico se instala. Falado, é certo, na língua de origem, mas que remete para uma linguagem outra, palavras que procuram um sentido através do sentido que as palavras passam a ocupar.

Subverter uma proposta de base “Psicanálise e Cultura Portuguesa” não é da ordem de desmentir e muito menos de lhe negar a importância que evidentemente tem. Mas para o psicanalista a evidência dos instrumentos que utiliza para a produção do que se designa habitualmente por Psicanálise aplicada obriga, como é visível aliás nas obras de Freud, a retomar invariantes.

Invariantes psicanalíticas que, para o pai da Psicanálise, estiveram presentes, mesmo e sobretudo, nos textos mais distantes da clínica, como por exemplo “O futuro de uma ilusão” (Freud, 1927), “O mal estar na civilização” (Freud, 1930), etc.

* Instituto Superior Miguel Torga / Universidade de Coimbra

Não que a Psicanálise se reduza à escrita do seu próprio autor. Não há bíblia freudiana obrigatoriamente sujeita a uma condenação interpretativa, embora, e disso não tenho hoje qualquer dúvida, estejamos obrigados à re-visitação do mestre, mesmo quando dele nos afastamos. Há, por isso, sempre um retorno a Freud por uma simples razão, porque há sempre um retorno ao sujeito do inconsciente.

Mas a minha subversão para hoje não se iniciará aparentemente pela via do discurso freudiano, mas por uma outra, a saber, Wilfred Bion. Autor que aprecio particularmente e sobre o qual me debrucei durante longos anos, devendo-lhe até a ele um retorno à palavra de Freud enquanto expansão dela mesma. Partirei de uma obra sua *The Grid and Caesura* (Bion, 1977). Nesta, Bion tentou descrever uma série de elementos, dos mais rudimentares, coisas em si, ligadas à percepção (elementos β) até aos sistemas lógico-dedutivos. Uma das categorias que descreve na tabela é a que designa por pensamentos oníricos, sonhos e mitos (**ver tabela 1**) e que nós próprios, na obra *Tabela para uma nebulosa* (1997), separámos em categoria onírica e em categoria mítico-narrativa (**ver tabela 2**). Propus-me subdividir a categoria de Bion em duas subcategorias. Para Bion há a categoria C a que chamaria abreviadamente “mítica-onírica”. Separei uma categoria C onírica propriamente dita e uma categoria D como categoria mítica.

Na categoria C (onírica) considero, tal como Bion, todos aqueles elementos que se figuram, na linguagem do analisando, como pensamentos que se apresentam de uma forma sensorial, ou seja, como pensamentos de sonho, e os sonhos propriamente ditos. Portanto todas as expressões do sujeito que se apresentem desta forma, nomeadamente de carácter visual, análoga aos pensamentos de sonho e, ainda, os sonhos propriamente ditos, são considerados na categoria C.

Tivemos por isto de acrescentar uma categoria vertical. Na medida em que na categoria D (mítico-narrativa) se englobam os elementos míticos propriamente ditos, entendendo-os tal como Bion fala deles noutras obras, ou seja, como representações pessoais do sujeito, da sua história pessoal. Representações que ficam não cognoscíveis e cujos efeitos se verificam, por exemplo, na perturbação, na angústia e na mudança. Também, na fala dos poetas e de outros agentes culturais, embora aí a coisa fique diferente, quanto mais não seja pelo ângulo de visão a que nos obrigam.

Os elementos míticos, enquanto factores radicalmente inconscientes de perturbação, são, finalmente, todos aqueles elementos de que o indivíduo se serve para construir as suas narrativas e as interpretações pessoais sobre os acontecimentos que se passam na sua vida e a maneira como ele interliga estes acontecimentos com aqueles que se passam à sua própria volta. Aproximam-se por aí do recalçamento originário de Freud e dos fantasmas de origem. São por isso elementos inenarráveis e narráveis em simultâneo. O autor, o analisando, é o primeiro intérprete do seu mito pessoal. Em *Construções em Análise*, obra curta mas de um interesse incontornável (Freud, 1937), Freud, numa nota de rodapé sobejamente conhecida, compara a reconstrução da história do analisando com a reconstrução histórica que o arqueólogo faz. Mas a comparação não é inteiramente correcta porque a arqueologia lida com sistemas mortos e nós psicanalistas lidamos com sistemas vivos.

A reconstrução da História obedece ao mecanismo biológico de um sistema vivo. Se um organismo vivo for seccionado num determinado ponto, ele regenera-se de uma forma própria aos tecidos vivos. Na nota de rodapé que aparece no texto *Construções em Análise* (Freud, 1937), Freud utiliza o método arqueológico, remetendo na sua narrativa o retorno ao inanimado, dado que insiste que aquele modelo trabalha a partir de restos não vivos, coisas que terminaram e/ou desapareceram. O que se passa na mente humana é de um tipo completamente diverso, a saber, a regeneração do sistema vivo. A arqueologia supõe a reconstrução a partir de algo em parte parcialmente desaparecido.

O arqueólogo pode imaginar como era aquele prédio, aquele edifício. O psicanalista não é assim, nós vemos o edifício concebido. O modelo é exactamente ao contrário e por isso a pergunta para a qual procuramos uma resposta é: Qual foi o mito que deu origem a esta regeneração? Quando se constrói uma casa, ela tem de ter os alicerces direitos para que fique direita; na análise, os alicerces não estão direitos, a casa cresce de lado. A deformação dos alicerces é o que leva ao desenvolvimento/crescimento desviado. É de assinalar contudo que Freud nunca disse que havia casas direitas.

O mito (“o nada que é tudo”, no dizer pessoano) nasce, a nosso ver, das sucessivas distorções da história pessoal, como consequência de que a história vivida do sujeito é uma tentativa ineficaz de cumprimento e concretude do mito. Quanto a nós, todo o feliz equívoco da Psicanálise resulta precisamente da *ineficácia do equívoco* entre o pré-consciente, onde se produz o efeito

da linguagem, e o inconsciente inefável, quando muito resto metonímico na fala psicótica. Sem o histórico (material pré-consciente, conexão de símbolos), o mito não poderia alcançar a categoria do verbo, nem sequer balbuciado entre dentes e sonhos, estes últimos via real para arranhar o mito.

A nosso ver, a proposta de Bion de colocar o mito na vertical da tabela, depois dos elementos β e α , estes últimos resultantes da transformação das percepções em elementos aptos a serem pensados, só pode alcançar a sua epifania na paradoxalidade da palavra. Não se trata de me contares o teu mito para te dizer da tua história, mas pelo contrário, de me dizeres da tua história para que eu te possa falar do teu mito.

O mito é inseparável da categoria narrativa e, por isso, não é nem mais nem menos que liturgia comemorativa do sintoma.

O sintoma repete indefinidamente, pela compulsão à repetição, a proposta de uma outra linguagem, a saber, o discurso onde o mito é proferido em termos de uma narrativa. Trata-se de um retrato do acontecimento, um pedaço de história, a catedral de uma biografia. Provavelmente. Mas desde que aceitemos o pressuposto de que a biografia narrada, o pedaço de história, se apresentam ao analista, não tanto como uma concretude, mas como uma configuração semelhante à que esboça a limalha de ferro sobre um campo magnético. Esta distribuição, que não depende do modelo teórico do analista nem das evidências biográficas do analisando, é a imagem de uma realidade subjacente, à qual o histórico se subordina: a dimensão mítica.

Com isto, quero dizer que a estrutura mítica, ainda que posta em evidência pelas construções da Psicanálise, é para-histórica, para-natural e balbuciando o inefável. A sua expressão é o que Bion designa por conjunção constante não transitória, ou seja, os elementos constantemente conjugados que fazem a fala e as relações de objecto do analisando. Mas a conjunção constante é postulada sobretudo pela falta, ou seja, pela exigência daquilo que é (que é porque não é), ou seja, o *sê quem és*, o *being O*, no dizer de Bion. A sua condição resulta da orfandade obrigatória à condição humana. Orfandade de si mesma, já que por exemplo ser filho e ter pai reenvia desde a castração à teoria de uma falta, em que a fala do outro é o falo do outro, um outro a que estou unido por uma relação filial. Foi por aí, pelo complexo de Édipo, não esqueçamos, que a Psicanálise se tipificou. Pela interpretação do mito edípico.

Bastaria pensar nesse mito, construído para dar uma resposta ilusória às perguntas acerca da origem e do final da vida (que é a morte e o seu sentido) para lhe acrescentar as vicissitudes acopladas sobre o sexo e as expressões de amor e ódio, coração essencial da conjunção constante ou da estrutura, no sentido freudiano.

Com isto quero dizer que o aparente extrínseco com que é revestido o mito remete na sua expressividade para as contingências biográficas e para as suas articulações históricas.

A consequência deste tipo de pensamento é, não direi óbvia, mas congruente. Resgatar o histórico pela sua construção, ou ainda na biografia do outro, condenados à cultura pela língua de pertença/reconstrução, para retomar Freud, só se torna válido se esta tarefa de recuperação re-invenção mnésica e de invenção e conexão de sentidos possa expandir o que sustenta a construção histórica subjacente, a saber, o mito fundante. Suponho que fosse isso que Bion queria dizer, quando afirmou que a “boa” interpretação atira analista e analisando para áreas inexploradas de ambas as mentes. Ou seja, criando por aí uma verdade mais verdadeira que a realidade.

A noção de construção ou reconstrução em Freud e depois de Freud não tem de ser, ou mesmo não deve ser, adesiva à noção de fidelidade factual. Disso bem se pode queixar Maria Bonaparte que, apesar de confirmar todas as reconstruções que Freud fez na sua análise, não deixou de ser anorgástica, apesar de mais tarde se transformar em psicanalista e membro da Sociedade Psicanalítica de Paris. O seu gozo anorgástico não resistiu à palavra freudiana por uma única e simples razão. A construção mítica, que habita num interno presente, remete a história para uma vertente secundária, tornando-a frequentemente quase prescindível, já que a meta-referência do mito quebra a barreira dos factos para se afirmar e instaurar. É na articulação mito-narrativa que se operam as transformações.

Os modelos económicos ilustram bastante bem esta questão. Existem diferentes tipos de produtos que são oferecidos aos consumidores. Uma casa é por exemplo um produto duradouro, um vestido um produto semi-duradouro e os alimentos, produtos não duradouros. No processo analítico, temos de transformar os produtos duradouros enraizados no mito e vertê-los em acontecimentos não duradouros ou, melhor dito, transitórios. Esta transformação é elaborada quando os acontecimentos são despartilhados no campo do tempo mítico.

Consequentemente, a fidelidade histórica, em Psicanálise, não pode deixar de ser por vezes infiel aos factos para pretender adquirir aquilo que faz o facto psicanalítico, a saber, o sentido.

Esse sentido provém, obviamente, do universo das coisas, mas encontra-se para além dos factos que parecem determiná-las. Basta ler Freud para perceber que a determinação é a determinação dos sonhos e, porque não, a determinação biográfica como fracasso do cumprimento dos desejos. A memória falada é a memória falhada. Uma biografia, repitamo-lo de acordo com Shakespeare, é tão-só a massa com que se faz a matéria dos sonhos, sendo que esses sonhos são quem somos. Por aí, o onírico encharca e desvenda as fronteiras do mito, fazendo deste a hipotetização da narrativa, pela circularidade entre o mito e o sonho.

Neste momento da escrita, damo-nos conta de que nos afastámos da questão originária donde partimos. A subversão inaugural empurrou-nos, ao hipotético senhor dos anéis, para a História, sabendo nós de sobejo que a Psicanálise é apenas em parte e numa parcela singular uma disciplina histórica. O mito não impede a biografia nem o âmbito cultural em que ela se desenvolve, nem sequer a explicação que as Ciências Naturais, a Linguística e a Sociologia dão daquela. Porém, a Psicanálise *inter-alia* não se reconhece tributária dessas disciplinas, mas pelo contrário, revoluciona-as e fecunda-as.

Neste sentido deve dizer-se que a Psicanálise nos propõe, como afirmei na obra *Modelos de Interpretação em Psicanálise* (Amaral Dias, 2003), que a historiografia psicanalítica é sempre um carril temporal em duplo sentido. Esta noção parte do *après-coup* freudiano (da posterioridade), mas expande-a na dupla temporalidade proposta.

É imprescindível discriminar o que chamamos factos anedóticos da matéria-prima (conjunto inestruturado, caótico, dos acontecimentos que se sucedem) pela estruturação e pela selecção daqueles e das suas articulações, decretadas pela mente do historiador, neste caso do analisando, e a que Bion chamou factos seleccionados. Estes partem precisamente do “caos” que bombardeia a mente, para lhes conferir regularidade, forma e palavra. São precipitados e agentes precipitantes do inestruturado.

A confusão de dois conceitos resulta da miscigenação entre *res gesta* e *narratio rerum gestarum*, ou seja, as coisas que se sucederam e as coisas que

se relatam. A falácia resulta de não se entender que o que se relata é já um facto seleccionado, pois que o material das infinitas coisas que se passam no desenvolvimento humano não é história, é tão-só o registo caótico que torna possível o facto seleccionado pelo analisando ou o facto relevante para o analista, ou seja, aquele digno da investigação psicanalítica. A história toma como matéria-prima as coisas que se sucederam, sabendo-se que estas são na sua descrição uma aleatória e duvidosa crónica do inestruturado, próprio ao acontecimento, para o remeter à sua descrição, ou seja, ao seu registo. Este, na análise, resulta de um facto seleccionado que aparece no discurso do analisando, acoplado ao facto relevante resultante da avaliação do psicanalista. Por outras palavras, o registo naturalista é impossível, já que a totalidade “resultante” invalida o natural.

O instrumento utilizado para o registo constitui em certa medida o seu pecado original, sendo este, no nosso caso, o psicanalítico. Face a este, o acontecimento é factício, isto é, insisto, anedótico sem acoplamento do seu sentido. Mas, neste caso, o sentido obtido não se confunde com a realidade, no sentido comum, já que se faz a partir de outra realidade, aparentemente críptica, visto que enlaçada em outros elementos, tais como os desejos, os afectos, a angústia, a culpa, o narcisismo e a pulsão. Por aí, o sujeito singular está no idiossincrático campo magnético ao qual os elementos factuais se submetem, como a limalha de ferro atrás falada.

Vejamos, paradigmaticamente, o texto de Freud sobre o famoso “Homem dos Lobos” (Freud, 1918).

No caso do Homem dos Lobos, Freud desenvolve um extenso e profundo tratado sobre a teoria psicanalítica, abordando pontos relevantes para a compreensão de como os mecanismos da relação analítica actuam no processo de reconstrução do sujeito e da sua história psíquica. Evidencia-se a relevância dada por Freud ao fantasma constituído em redor da cena primitiva (a cena sexual entre os pais), quer seja para a compreensão dos sintomas do analisando, quer seja para o desenvolvimento do processo analítico.

O intenso sofrimento neurótico de Serguéi Pankejeff ao longo de toda a sua vida enuclear-se-ia no fantasma da cena primitiva realimentada através de processos regressivos determinantes no sintoma e no desejo.

Freud não caminha neste caso pela via da história manifesta. É aos sonhos recorrentes de Serguéi que Freud vai buscar as pistas para a compreensão do

fantasma, as fantasias incestuosas inconscientes, marcadas pela impossibilidade radical de serem realizadas.

Importa sublinhar que o que produziu a eclosão dos sintomas, ainda na infância do paciente, não foi um trauma oriundo da realidade externa sobre o sujeito, mas antes uma formação inconsciente, um sonho que aos 4 anos tenta expressar um desejo que remete à cena primitiva, a visão do coito dos pais. Um sonho que aterroriza o sujeito e o inibe diante da vida. Na verdade, o sonho de angústia é a representação do conflito edipiano, um desejo pulsional, erótico, em relação à figura paterna, insuportável de aceder à consciência e que encontra, na fobia, uma saída possível para o conflito.

Aqui os sintomas que emergem de forma substitutiva, pela via de um sonho de angústia, são vistos como mecanismos de defesa face a uma realidade fantasmática, aterrorizante... a castração. A visão do órgão genital da mãe vem confirmar a possibilidade de castração. Esta compreensão, afirma Freud, não se dá no momento da cena primitiva, mas tem as suas impressões e impulsos retroactivamente elaborados por palavras e pensamentos da infância e que culmina com a reelaboração através da análise aos vinte e poucos anos.

O que Freud reitera é que a cena primitiva não é algo que realmente tenha ocorrido na história do sujeito, o que há é a predominância da fantasia como mito sobre o facto histórico em si. Freud não descarta inclusive a possibilidade da existência de uma componente filogenética na construção dessas fantasias. No caso de Serguéi levanta a hipótese de que este poderia ter observado o coito entre cães e projectado esta representação para os pais. É importante destacar também a forma de apreensão da realidade por parte da criança. O conto dos lobos, contado pelo seu avô, traz o diurno para o sonho que o atormentaria. É desta dimensão que trata a Psicanálise, o universo mítico fantasmático construído pela criança através das fantasias que forjam o adulto.

Se encontrarmos no texto a relevância fundamental que Freud dá à cena primitiva para a compreensão dos sintomas e o desenvolvimento da relação analítica, é o conceito de elaboração *a posteriori* (*a Nachträglichkeit) que o autor identifica como um dos mais importantes mecanismos da clínica psicanalítica. Passado e presente, causa e efeito, indução e consequência, tudo está virado de cabeça para baixo.

A aclaração freudiana indagatória resulta aqui da incursão teórica e meta-teórica psicanalítica que atribui sentido ao que, aparentemente, o não tem. De outra forma, que sentido poderia ter, ao ano e meio de vida, a roupa interior branca dos pais do “Homem dos Lobos”, durante a sua sesta de febre e sexo, se a estruturação do complexo de Édipo não lhe tivesse permitido ressignificar o significado do que foi registado retroactivamente. Ressignificar quer portanto dizer induzir um sentido, metamorfosear a biografia, para criar o que se deveria designar propriamente por uma narrativa histórico-fantasmática.

Nada do que afirmámos se afasta por isso assim tanto das propostas que Freud nos trouxe para a prática psicanalítica, ao afirmá-la como uma tentativa de preenchimento das lacunas mnésicas. O que Freud faz é introduzir o conceito de construção a partir de um mito de base, é a viabilidade da modificação da estrutura do significante do sujeito, dissolvendo-o da sua materialização, como caminho para o mito de base.

Mas podemos diferenciar esta da noção de interpretação? Todos sabemos que a natureza tem horror ao vazio, ou seja, que o enunciado falso, aquele que se interpola contra a indagação, no dizer de Bion, apenas tenta preencher aquilo que o analista esvazia pela interpretação, para em seguida sugerir uma notação outra, indagação do vivido latente do analisando.

À ilusão de que os factos possuem uma certa lógica, ou mesmo um critério de ordenamento, o analista responde pela prenhez feita em continente analista e conteúdo analisando. É esta que se constitui como instrumento para olhar para a realidade do ponto de vista da Psicanálise. A óptica psicanalítica, tal como a óptica astronómica, depende exclusivamente do ângulo de visão. Não é o contrabando dos factos que constrói a astronomia da Psicanálise, mas as produções dos factos mentais que designaremos por histerconstruídos e que se encontram nos modelos e teorias que subjazem à observação psicanalítica. Esta, desde que assimilada, revela o que foi vivido no ordenamento conceptual da vida psíquica, isto é, uma outra coisa falada no nosso discurso como verdade.

O mito em Psicanálise é, portanto, o sem nome dos factos em si e ainda a sua compreensão psicanalizante como húmus vitalizante do mito que, a partir do registo de factos na sua variedade infinita e multiplicidade inebriante, se propõe como parte de um todo, pela ressignificação da realidade última do paciente.

Dito de outra forma, em Psicanálise, as narrativas não são uma crónica escrita e descritiva, mas uma captura que ordena a vida do analisando, refeita a cada momento no mito do que ele foi. Mito esse que leva ao sonho ou, para citar Calderón, a vida é sonho. A equiparação entre factos da vigília e factos do sono interroga-nos ainda sobre quando estamos cogitativamente acordados. Estar acordado, para parafrasear Bion (Bion, 1987), pode pois ser estar vigíl dormindo (o sonho como pensamento e aprendizagem, através do aparelho de pensar onírico) e estar a dormir acordado, como tentativa, ainda que tantas vezes precária, de inibir ou excluir a fantasia. Parafraseando Shakespeare “to sleep, to die, *perchance* to dream”.

Para o psicanalista, a equiparação da vida como factos vigis faz-se exactamente ao contrário da conferência do sentido que se opera quer na vigília quer no sonho. A história consiste, para o psicanalista, na capacidade de estarmos acordados e conscientes de algo que respeita a nossa radical exclusividade, ou seja, a nossa organização mítica, a nossa realidade última que perseguimos pelas interrogações que fazemos em análise acerca de nós próprios.

Não tanto e não só como formação do inconsciente em que o presente repete o passado, mas também na cripto-freudiana em que o passado se constrói à imagem e semelhança do presente. Para a história do analisando, o analista propõe que o passado copie e repita o presente tal como o presente copia e repete o passado. (Constrói-se, re-constrói-se, co-constrói-se)

A via que o psicanalista escolhe para organizar e reorganizar a história do analisando faz-se pela interpretação como instrumento principal da terapia psicanalítica. É esta que viabiliza os mecanismos curativos, tais como a construção, a elaboração, a recuperação mnésica, o vínculo transferencial ou até a relação primária que o paciente estabelece com o seu analista. Nesta, a função de *rêverie* do analista reconstrói afectos e sentidos radicalmente ausentes da mente do paciente, tal como acontece, por exemplo, nos analisandos gravemente regredidos.

Mas qual é, na sua essência, a finalidade da interpretação? Trata-se sempre, em maior ou menor quantidade, de dissolver, liquidar ou, para dizer de uma forma mais radical, desestruturar o discurso pela mudança catastrófica inerente à palavra do analista.

Aqui, obrigamo-nos a uma revisitação da palavra *catástrofe*, já “investigada” noutra obra (Amaral Dias, 2009). Esta parece derivar da palavra grega

katastrophé, que além de derrubamento, desalento, desenlace, pode ainda significar, como no latim *catastrophe*, mudança de fortuna, movimento de conversão.

Em todo o caso, *strophe* representava nos estádios gregos as curvas de mudança, sendo que então, literalmente, *cata-strofe* significaria mudança de sentido. Esta significação aproxima-se extraordinariamente da conceptualização psicanalítica, sugerida por Bion sobre a mudança catastrófica.

Por outro lado, *strophé*, em grego, significa acto de revirar ou ainda figurativamente, acto de virar, evolução.

Encontramos aqui imensas características inerentes à mudança catastrófica. É preciso derrubar o “velho”, embora tal violência gere dor mental, através da criação da ideia nova. Esta deve, por movimento de conversão, reconhecer-se naquilo que transformou, mas ao mesmo tempo, revirando-o, desconstruindo-o, possibilitando assim a evolução.

Mas desconstruir o quê? Desestruturar que coisa? Justamente a ineficácia do sentido inerente ao sintoma. Frente ao sintoma, o analista repõe uma perplexidade ou uma coerência que remete sempre ao sentido último (ou penúltimo) da coisa. Lógica centrada nos mais inesperados processos de substituição. A é A pela lógica, mas A pode ser B, C, pela lógica do processo primário, aquele que é próprio ao sistema do inconsciente, ou seja, por aquela que devolve a licitude ao discurso do analista, pela conferência de um sentido novo. O que conta é, portanto, a iluminação e, porque não dizê-lo, a expansão da mente. O sintoma não é algo antigo e secreto, mas algo que se propõe à sua descodificação. O aludido (o significante enclausurado na angústia) é aludido/iludido pela relevância do seu significado, isto é, pela sua nova estrutura significante. A histernarrativa, ressignificada pelo verdadeiro processo psicanalítico, deve, no seu limite ideal, empurrar o analisando para uma pergunta aparentemente simples: como serei eu de hoje a oito dias?

A história, em Psicanálise, não é historicismo, mas historicidade, no sentido do passado presente no presente, para parafrasear Henri Lefebvre (Lefebvre, 1961). Ela coloca-se no neurótico, por exemplo, entre o triunfo do recalçamento e a falha do recalçamento. O que eu fui está presente no que sou e o que sou está presente no que fui. A história é simultaneamente sintomática e paradigmática e, por isso, é construção.

O analisando, através do enunciado falso, propõe-nos um argumento como verdadeiro. O analista desmonta o enunciado falso a partir da elucidação do conflito em que elementos se opõem uns aos outros, fazendo do factor argumentativo do analisando uma função argumentativa, em que a construção passa a ser construção transaccional e, por isso, construção ou reconstrução transformativa.

Gostaria ainda de esclarecer o meu ponto de vista sobre a realidade última do paciente, cujo habitat é o que designamos por inconsciente, ou seja, o que dá conta do mais específico da condição humana. Mas a realidade última, no seu desenvolvimento psicanalítico, aponta para o mito. Um mito mais verdadeiro que a realidade, se entendermos esta por realidade factual, histórica, no lugar da contingência que, essa sim, expressa o mito.

O mito é o ingrediente principal, a quinta essência da estrutura ou da conjugação constante sentida, verbalizada ou relacional.

O mito, tal como o terramoto, não é desvendado nunca no seu epicentro. Ele é objecto da suspeita pelo material proveniente do analisando, seja ele confirmatório, rectificador, mnésico, intelectual ou afectivo. O mito desvenda-se no que designaríamos por sintoma similar, ou seja, no valor transaccional ou substitutivo do sintoma e da sua transformação. Não se trata portanto de “curar” o sintoma, mas, a partir deste, criar o sintoma adequado para cada situação.

A memória é falsa. Nesse sentido não se trata tão-só de revestir a memória com recordações encobridoras, mas de desvendar as recordações para desnudar o mito, ainda que seja tão somente para o vestir de novo.

Um exemplo quase final. Dante afirma-nos que Paolo e Francesca, os dois infelizes por amores adúlteros, lêem um dia a novela da relação entre Lancelot e a rainha Guenevere. Esta leitura comove-os pelas semelhanças das suas histórias e, levados pela emoção, beijam-se. Mas beijam-se porquê? Porque a vivência dos seus amores ressignifica a relação de Lancelot e Guenevere ou porque crêem copiar a essência dos seus amores a partir do par descrito no livro? Dito de outra forma, beijam-se porque leram, ou leram porque se queriam beijar?

A história do sujeito, para o psicanalista, não é um presente que copia um passado, mas um passado que se estrutura à imagem e semelhança do presente.

Neste sentido, a história existe e não existe. O mito é a tentativa de ultrapassar os factos pela versão enigmática e transformativa inerente à essência do mito. O psicanalista utiliza uma historiografia de duplo sentido: do passado ao presente e do presente ao passado. A interpretação é, pois, também escrever, reescrever, inscrever ou transcrever o mito fundante que nos faz, nos fez e nos fará.

Uma última palavra sobre a obra de Freud *Totem e Tabu* (Freud, 1913). Em *Totem e Tabu*, Freud recorre ao estado de natureza descrito por Darwin, da horda humana primitiva, para ilustrar a passagem mítica daquela para o “estado social” ou, mais propriamente aqui, cultural. Teria havido, nesta horda, uma estrutura de poder hierarquizada, onde o poder seria efectivamente exercido por um macho pretensamente onipotente, pai de todos, que tivesse o monopólio do gozo sexual pela pertença que lhe cabia de todas as fêmeas do grupo. O seu poder seria despótico, com a punição – fosse pela morte, fosse pela expulsão da tribo – daqueles que se insurgissem. A insatisfação com esse estado de coisas, onde apenas um reservava para si o privilégio do prazer, teria levado os demais machos, filhos daquele, a unirem-se para pôr fim à tirania do líder. Pela associação, teriam mais força do que aquele, e o resultado dessa associação foi o assassinato do pai.

Seria neste parricídio original que para Birman (Birman, 2001) estaria a origem utópica da vida social igualitária. *Per omissionem*, dar-se-ia pela persistência pela negativa do pai desaparecido, representado pela figura do totem, ou seja, pelo carisma emprestado e enlutado de uma figura desaparecida. Ninguém pode pretender ocupar esse espaço. Daí o seu aspecto, que se consubstancia nos interditos da proibição da morte e do incesto. “Foi pois a produção de uma ordem igualitária, feita a partir de uma ordem hierárquica, que o discurso freudiano procurou articular no mito das origens. Aí, o poder foi representado pela ausência, ou seja, pela figura do pai morto, como um lugar a ser ocupado por uma presença sobre um fundo de ausência, já que o poder se inscreve na ordem simbólica e como o lugar de evocação permanente da morte para filhos-cidadãos”.

O problema é que aquilo que em Freud se afirma como uma metáfora imensa sobre o mito de origem da vida social retorna ciclicamente, e de uma forma idiossincrática, às identidades nacionais. Para parafrasear Fernando Pessoa: “todas as nações são mistérios e cada nação para si mesma um outro

mistério”. A esse mistério retornou por exemplo José Gil (Gil, 2004) através de conceitos-base, oriundos alguns da Psicanálise, como por exemplo o conceito da não inscrição bem como a importância fantasmática de Salazar e do salazarismo como etapas históricas demarcadas da nossa contemporaneidade.

O tempo da não inscrição é para José Gil um tempo da repetição e do adiamento permanentes (“O que era característico de Portugal do tempo da ditadura de Salazar, que deveria ter sido completamente transformado, voltou aos comportamentos e à vida portuguesa”).

É preciso também não esquecer que o salazarismo foi por alguns feito de tal forma que à figura de Oliveira Salazar se juntava um outro mito de origem da nossa identidade nacional, a saber, Viriato. Sobre este, figura controversa do ponto de vista histórico, pouco se sabe sobre a sua vida, onde nasceu, etc. Uma história curiosa também se propõe. Ele seria conhecido, entre os romanos, como o líder da Confederação das Tribos Lusitanas e Celtiberas.

Mas, por exemplo, Alfredo Athayde, citado por Oliveira (Oliveira, 2006), estabelece comparações precisas entre Viriato e Salazar, afirmando “[...] quando o futuro da Pátria se torna brumoso, logo aparece alguém de entre os Portugueses que, com mão firme e corajosa, os sabe conduzir novamente ao caminho da honra e glória [...]”. Lopes Dias (Oliveira, 2006), aquando da inauguração da estátua de Viriato em Viseu, em 1940, liga também a figura de Viriato a Salazar, sublinhando o facto de serem “ambos homens sós, sóbrios, desprendidos das riquezas materiais.”

O que atrás foi dito, levanta-nos uma questão:

Teremos nós assumido as vantagens do parricídio originário? Ou não repetiremos as palavras de Hamlet quando este pela primeira vez se encontra face ao espectro do pai (“Responde-me! Não me atormentes com a ignorância. Deixa-me saber por que os teus ossos [...] sepultos na morte rasgaram assim a mortalha em que estavam? Porque é que o teu sepulcro no qual te vimos quietamente sepultado abriu as suas pesadas mandíbulas marmóreas para te jogar novamente para fora [...] e nós, pobres joguetes da natureza, necessitamos de contemplar o nosso ser tão horripelantemente agitado com pensamentos para além do alcance das nossas almas?”) (Edwards, 1985).

Mas esta reflexão a partir do privilégio de ler José Gil foi a nossa única referência à cultura portuguesa, metamorfoseada por Shakespeare e falada numa outra língua, a psicanalítica.

Anexos

TABELA ORIGINAL DE BION (Tabela 1)

	Hipótese Definitória 1	Ψ 2	Nota-ção 3	Atenção 4	Indagação 5	Ação 6	... n.
A Elementos β	A 1	A 2				A 6	
B Elemento α	B 1	B 2	B 3	B 4	B 5	B 6	... Bn
C Pensamentos Oníricos, Sonhos e Mitos	C 1	C 2	C 3	C 4	C 5	C 6	... Cn
D Pré-Concepções	D 1	D 2	D 3	D 4	D 5	D 6	... Dn
E Concepções	E 1	E 2	E 3	E 4	E 5	E 6	... En
F Conceitos	F 1	F 2	F 3	F 4	F 5	F 6	F _n
G Sistema Científico Dedutivo		G 2					
H Cálculo Algebrico							

A TABELA VISTA E MODIFICADA POR AMARAL DIAS (Tabela 2)

	Hipótese Definitória 1	+ K						... n.
		- K	K \rightarrow 0				- K	
		Ψ 2	Notação 3	Atenção 4	Indagação 5	Dedução 6	Ação 7	
A Bementos β	A1	A2					A7	
B elementos α	B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	... Bn
C Pensamentos Oníricos	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	... Cn
D Pensamentos Míticos	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	... Dn
E Pré-Concepções $\psi(\odot)$	E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	... En
F Concepções	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	... Fn
G Conceitos	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	... Gn
H Sistema Científico Dedutivo		H2						
I Cálculo Algebrico								

Bibliografia

- Amaral Dias, Carlos (1997) *Tabela para uma Nebulosa* (Lisboa: Editora Fim de Século).
- ____ (2003) *Modelos de Interpretação em Psicanálise* (Coimbra: Editora Almedina).
- ____ (2009) *Carne e Lugar*, (Coimbra: Editora Almedina).
- Bion, W. (1977) *Two Papers: The Grid and Caesura* (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- ____ (1987) *Clinical Seminars and Four Papers* (Abingdon: Fleetwood Press).
- Birman, Joel (2001) *Malestar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjectivação*, 3.^a Edição (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira).
- Edwards, Philip (1985) *Hamlet, Prince of Denmark*. New Cambridge Shakespeare Ser (Cambridge: Cambridge University Press).
- Freud, Sigmund (1969 [1913]) *Totem e Tabu*, S. E. Br., Vol. XIII (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- ____ (1969 [1918]) *História de uma Neurose Infantil*, S. E. Br., Vol. XVII (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- ____ (1969 [1927]) *O Futuro de uma Ilusão*, S. E. Br., Vol. XXI (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- ____ (1969 [1930]) *O Malestar na Civilização*, S. E. Br., Vol. XXI (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- ____ (1969 [1937]) *Construções em Análise*, S. E. Br., Vol. XXIII (Rio de Janeiro: Imago Editora).
- Gil, José (2004) *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio d'Água).
- Lefebvre, Henri (1961) *Critique de La vie quotidienne II, Fondements d'une Sociologie de la Quotidieneté* (Paris: L'Arche).
- Oliveira, B. (2006) "Viriato, Ideologia e Mito, na consagração do herói lusitano como patrono dos cursos de finalistas da Escola do Exército em 1953-1954". *Jornal do Exército*, Ano XLVII, 555, 5.

A Cripta de Pessoa

PAULO DE MEDEIROS*

Os mortos ficam enterrados. As perdas ficam perdidas.

Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego*

“Os mortos ficam enterrados. As perdas ficam perdidas” (Pessoa, 2010: 184 [2008: 244])¹. Ou talvez não. Por mais recôndita, anónima e selada que seja, qualquer cripta pode ter chave, ser forçada e devassada. Qualquer perda, por mais definitiva, mesmo que imaginada, e quanto mais imaginada mais definitiva, pode ser recuperada, sublimada, transformada em ganho. E os mortos, esses podem voltar sempre, fantasmas ou *revenants*, nossos e de nós como nos ensina Hamlet. O problema é quando não são enterrados. Assim houvesse uma Antígona, para cada Polinices. O *Livro do Desassossego* é uma cripta. Ao mesmo tempo que indica, referencia e memorializa, também esconde, dissimula e anula. E o que tanto revela e apaga, guarda e desbarata, é um corpo, um corpo morto sem dúvida, cadáver não adiado mas antecipado, do qual o “livro” serve como crónica, ao mesmo tempo que o é também. Um corpo sempre fragmentado mas não estilhaçado nem disperso; múltiplo sim, mas fundamentalmente duplo e uno, como num espelho. Desejo que se esqueça, mesmo que só neste breve intervalo, os heterónimos e toda a carga afectiva que a eles se tem vindo a acumular, como se fosse isso, ou só isso, que tornasse Pessoa digno da atenção do mundo. Aliás, no *Livro do Desassossego*, essa fantasmagoria dos heterónimos é já contida, restrita à figura do semi-heterónimo Bernardo Soares (e Vicente Guedes como o nome

* Universidade de Utrecht

¹ As citações baseiam-se no texto da Edição Crítica, organizada por Jerónimo Pizarro e publicada em 2010. Outras edições do *Livro do Desassossego* foram consultadas, especialmente as edições preparadas por Richard Zenith e publicadas pela Assírio & Alvim, em 1998 (*Obras de Fernando Pessoa*, Vol. 4) e em 2008 (*Obra Essencial de Fernando Pessoa*, Vol. 1) Para facilitar uma eventual verificação das citações, a paginação desta última é indicada em parêntesis rectos.

semi-escondido, semi-rasurado, como um Outro do Outro, um outro anterior que embora substituído não é plenamente anulado, tal como o livro, que só seria perfeito se não fosse escrito e que para ser livro não só tem de ser escrito, como não pode, nunca, ser acabado. Aquilo que nos proponho portanto é uma leitura parcial, perversa até, do *Livro do Desassossego*, mais anti-livro do que não-livro (Richard Zenith, 1998: 13), como fragmento absoluto, livre da caravana nomeante de que se distancia explicitamente, ficando só o nome, a assinatura sob rasura já, do outro substituto do eu na “Epigraphe ao Diário”: “Guedes (Vicente), emp.(regado) no comm(ércio)”, supostamente citada do *Anuário Comercial de Portugal* (Pessoa, 2010: 154; [2008: 456]). E, simultaneamente, o desafio de ler o *Livro do Desassossego* como uma vasta cripta, até uma cripta dentro da cripta, numa *mise-en-abîme* tão especular como espectral e espectacular.

A lógica da cripta não é a lógica do segredo. Embora ambas compartilhem um aspecto de ocultação e de sigilo, no sentido de selar, o segredo constitui-se ao dissolver-se, enquanto a cripta nunca se revela propriamente. Isto é, o segredo só é segredo no acto de ser revelado por alguém a outro. Um segredo que se mantivesse completamente oculto estaria fora do conhecimento. Visto assim, o segredo é um dom envenenado, pois não admite devolução nem retribuição, só pode ser passado de novo. Mas a cripta fecha-se em si e quando admite alguém ao seu espaço interior aquilo que revela é sempre um corpo falso, como Derrida, na sequência de Abraham e Torok, nota, um espaço exterior pretendendo ser interior.² Quando Derrida observa

² No presente ensaio, como é óbvio, vários temas desenvolvidos por Jacques Derrida estão presentes, desde a lógica do segredo à noção de cripta. Na análise desenvolvida, o texto de base é a Introdução – que é também uma transformação – de Derrida, ao estudo de Abraham and Torok sobre “l’homme aux loups,” em si já também uma forte revisão do trabalho clássico de Freud sobre o “Wolfsmann” em “Aus der Geschichte einer infantilen Neurose”, um estudo escrito em 1914 e publicado em 1918. Uma edição recente e bastante acessível é: *Zwei Krankengeschichten. Rattenmann / Wolfsmann: Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1996). O estudo de Freud tem servido de base a várias discussões sobre psicanálise e sobre filosofia. Limítimo a referir um estudo pertinente sobre o assunto: Ned Lukacher, *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (1986). Sobre a relação específica entre o texto de Derrida e o de Abraham and Torok, assim como sobre o uso dado aos conceitos de criptonomia

que o processo de introjecção, isto é, uma expansão do Eu por assimilação e criação do Outro, tem de ser separado do processo de incorporação e que, no que ele denomina como efeito de cripta, o jogo e oscilação entre os dois é sempre presente, não só torna claro um dos pressupostos fundamentais da análise feita por Abraham e Torok da criptologia do homem dos lobos, como lança uma pista sedutora para a leitura de textos como o *Livro do Desassossego*. Mas se, como ele afirma, “a cripta é o cofre do desejo” (Derrida, “Fors”, 2005: xvii), será viável considerar a cripta já e sempre como desejo também? O que seria um desejo da cripta? Várias respostas são possíveis, desde o desejo em si, até à negação do desejo, assim como a morte, o desejo não propriamente de morte, mas o desejo de uma morte figurada que facilitasse o apagamento da morte no passado e no futuro ao mesmo tempo que a evoca constantemente. Das três formas de *mise-en-abîme* da cripta a que me referi, e embora nunca se possa separar uma das outras, talvez a que me preocupe mais inicialmente seja a espectral para tentar mostrar um pouco como o *Livro do Desassossego* funciona como uma cripta e uma criptologia.

No seu célebre estudo sobre o Homem dos Lobos, Nicolas Abraham e Maria Torok tomaram um risco, consciente e declarado, mas não menos problemático, ao decidirem analisar o Homem dos Lobos através de uma dupla refração, a dos seus textos e a da análise de Freud. O êxito dos resultados não retira a dificuldade metodológica e embora esses resultados, isto é, a teorização de um conceito de cripta, seja extremamente útil no campo da teoria literária, penso ser necessário uma cautela antes de proceder para evitar mal-entendidos. A morte é uma preocupação constante no *Livro do Desassossego* e dois mortos, duas perdas, em particular, são incontornáveis, que são a mãe e o pai, melhor dizendo a figura da mãe e do pai, do narrador. Como é conhecido, o pai de Fernando Pessoa morreu quando ele era ainda criança, assim como um seu irmão, e poderia haver uma tentação de ver nas figuras do texto uma ligação com as condições da vida do autor, seguida de uma tentação de então, um pouco na esteira de Abraham e Torok, tentar analisar Fernando Pessoa através deste texto-chave. Penso que são tentações

e cripta por parte de Derrida, urge consultar o ensaio de Colin Davis, “État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms” (*French Studies*, 2005).

a evitar por todas as razões, desde as metodológicas às mais simplesmente práticas, já que o interesse aqui é uma leitura do texto de Pessoa na figura de Soares e com a assinatura rasurada de Guedes e não uma análise retrospectiva de Pessoa que a ninguém serviria. A cripta a que me refiro, embora não possa e não deva ser desassociada desses pormenores biográficos, é a cripta do texto.

É de salientar que num texto tão repleto de alusões à morte, nunca a palavra “cripta” apareça. Em vez disso, ou em seu lugar, temos o título, dado a um dos “Grandes Trechos” (Zenith, 2008) de “Cenotaphio” (Pessoa, 2010: 165), o que é significativo a vários níveis. Por um lado, dado que um cenotáfio, enquanto monumento fúnebre, pode-se dizer ser o oposto da cripta, feito para chamar a atenção para a morte mas sempre vazio. O cadáver assim anunciado é sempre ausente, incógnito até, como no caso em questão, já que o texto descreve exactamente um monumento aos mortos anónimos da Grande Guerra. Ora, este facto em si é importante também tendo-se em conta a relativa escassez de textos literários portugueses comemorativos dessa primeira guerra mundial. Por outro lado, a maior projecção dessa figura da morte sem nome e do túmulo vazio, não só dá mais relevo à questão da ausência de nome e do cadáver, como também poderia ser lida como uma falsa pista, uma falsa exibição do espaço da cripta, uma exteriorização daquilo que pretende ser, mas não é, o seu espaço interior, que assim mais escondido ficaria. Para Derrida, assim como para Abraham e Torok, a cripta implica sempre uma divisão do Eu, ou multiplicação se preferirmos, em que uma parte do Eu, assumido como Outro, mas guardado dentro da cripta e morto, num processo especular de definição topográfica em que interior e exterior se reflectem ao mesmo tempo que se separam e excluem, sendo o Eu-Outro o exterior do interior, serviria para melhor ainda ocultar o Eu e o espaço interior da cripta através de uma falsa exteriorização de uma sempre já falsa interiorização. Ao contrário da ausência do nome de cripta no texto, são substanciais as referências ao processo de desdobramento do Eu num Eu-outro, morto, assim como ao imperativo de não relevação da cripta:

Sou dois, e ambos teem a distancia – irmãos siamezes despegados (Pessoa, 2010: 278; [2008:48]). Oh, o passado morto que eu trago commigo e nunca esteve senão commigo! (Pessoa, 2010: 97; [2008: 112]). Eu proprio

não sei se este eu, que vos exponho, por estas colleantes paginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito esthetico e falso que fiz de mim proprio. (...) Às vezes não me reconheço, tão exterior me puz a mim (Pessoa, 2010: 35; [2008: 127]). Nunca escreverei uma página que me revele... (Pessoa, 2010: 341; [2008:152]).

No caso do Homem dos Lobos, o processo de criptologia é relacionado com um trauma original familiar. O *Livro do Desassossego* também oferece a possibilidade de leitura de eventos traumáticos, indiciados como causa da personalidade deficiente e falsa do Eu como órfão:

Não me lembro da minha mãe. Ella morreu tinha eu um anno. Tudo o que ha de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausencia d'esse calor e da saudade inutil dos beijos, de que me não lembro. Sou postição (Pessoa, 2010: 360; [2008:57]). Meu pae, que vivia longe, matou-se quando eu tinha trez annos e nunca o conheci (Pessoa, 2010: 361; [2008:58]).

Se para o Homem dos Lobos o trauma original se relacionava com o sexo, quer as relações surpreendidas e não compreendidas entre os pais, quer a sedução imaginada ou não, do pai pela irmã, ou da irmã pelo pai, Pessoa, na figura de Soares, segue outro rumo e coloca essa possibilidade de um trauma original na morte, na ausência e perda dos pais, ausência dupla já que o pai ainda quando vivo já estava longe. É como se a ausência fosse a causa do desdobramento do Eu. Mas não é este trauma da morte dos pais, anunciado assim explicitamente também já outro desdobramento do Eu, outra projecção exterior da cripta simulando ser o verdadeiro interior, a morte dos pais na mais tenra infância aparentando ser o cadáver escondido a cuja presença o leitor seria convidado a assistir? Os espectros dos pais mortos seriam assim afinal um mero espectáculo da lógica da cripta. Antes de abandonar essa pista falsa, é importante observar um pouco mais de perto os seus mecanismos. A revelação desse suposto trauma funciona através da substituição e da supressão. Isto é, na vida de Pessoa, quer se queira ver isso como trauma ou não, é de facto o pai de Pessoa que morre quando ele tinha cinco anos, assim como o irmão um ano depois, enquanto a mãe continua viva e irá casar-se de novo com um homem que vivia longe, na África do Sul.

Ou seja, entre os factos da vida de Pessoa e a pista lançada por Soares há pontos de comparação mas principalmente diferenças: a morte do pai é comum a ambas as situações, mas Soares como que substitui o irmão pela mãe. Essa ausência da figura do irmão morto – sem querer fazer qualquer especulação, repito, sobre as circunstâncias da vida de Pessoa – uma ausência mais forte ainda do que a suposta morte dos pais, pode ser significativa para compreender o efeito de cripta. Já no caso do Homem dos Lobos é a relação com a irmã que é determinante e leva até à incorporação da figura do pai. Outra cena traumática que convém referir é a do sonho de Nietzsche em que este narra em como a sonhar viu o túmulo do pai abrir-se de noite e de lá vir a figura espectral do pai que o vinha buscar para o levar consigo de volta, ao que ele se recusa. Nietzsche refere ainda que, no dia seguinte, é o seu irmão mais novo que morre de verdade, e expressa abertamente o seu sentido de culpa, convencido que fora a sua recusa em acompanhar o pai ao túmulo que ocasionara a morte do irmão em substituição³. Também aqui, e de maneira óbvia, o processo de substituição de um filho pelo outro em relação ao pai morto é que indica a possibilidade de trauma. Ora, em Soares, essa possibilidade é excluída, já que na sua narrativa não há um irmão morto mas sim uma mãe morta, um cadáver fantasmático oferecido em exibição ao leitor, e que mais profundamente esconderia o verdadeiro cadáver, nunca mencionado, do irmão, supostamente substituto do Eu.

Mas será que o cadáver elidido do irmão constituiria assim a cripta do texto? Talvez não. Tal como o “Cenotáfio” já referido, penso ser mais provável

³ O texto em causa é este:

“In der damaligen Zeit träumte mir einst, ich hörte in der Kirche Orgelton wie beim Begräbniß. Da ich sah, was die Ursache wäre, erhob sich plötzlich ein Grab und mein Vater im Sterbekleid entsteigt demselben. Er eilt in die Kirche und kommt in kurzem mit einem kleinen Kinde im Arm wieder. Der Grabhügel öffnet sich, er steigt hinein und die Decke sinkt wieder auf die Oeffnung. Sogleich schweigt der rauschende Orgelschwall und ich erwache. – Den Tag nach dieser Nacht wird plötzlich Josepchen unwohl, bekommt die Krämpfe und stirbt in wenig Stunden. Unser Schmerz war ungeheuer. Mein Traum war vollständig in Erfüllung gegangen.” Friedrich Nietzsche. 2000. *Chronik in Bildern und Texten*. Raymond J. Benders and Stephan Oettermann, eds. (München: Carl-Hansen Verlag / DTV), 13.

que essa cena imaginada da morte dos pais, da perda dos pais, que esconde e como que apaga a morte do irmão de Pessoa, também seja mais uma falsa pista, mais uma exteriorização da cripta. Exteriorização essa reveladora da duplicidade e do empenho da lógica da cripta em preservar e esconder a todo o custo aquilo que a define, a duplicação consciente e imperativa do Eu. Tanto Eduardo Lourenço⁴ como José Gil, dois eminentes pensadores e conhecedores da obra pessoana alertam, diferentemente para o perigo de sedução do texto de Pessoa. Gil afirma, por exemplo, que “Entrar em Pessoa é um perigo: eventualmente não mais de lá se sai” (Gil, 2010: 9). Embora pareça correr esse risco, penso ser necessário referir outra possibilidade de analisar o efeito de cripta no *Livro do Desassossego*, isto é, mais uma tentativa de forçar essa cripta que é o texto mesmo, embora desde já a indique como falhada. Como é bem conhecido o *Livro do Desassossego* é completamente fragmentário e aquilo que se assume como o texto é e sempre foi uma compilação de fragmentos mais ou menos completa, em ordem senão completamente arbitrária pelo menos sempre sujeita a um processo subjectivo. Já tive oportunidade de me debruçar um pouco sobre essa questão⁵ e refiro-a aqui só de passagem, aproveitando para notar igualmente a perspectiva de Helena Buescu que aponta o intervalo como figura mais fundadora da textualidade do *Livro do Desassossego*, perspectiva essa que é bem lúcida mas que penso ser complementar e não oposta⁶. Aliás, quando refiro a noção do texto ser fragmentário, o que está em causa não é propriamente o ser composto de retalhos mais ou menos incompletos, mas do todo em si ser incompleto, não por acaso mas como estratégia. Se o *Livro do Desassossego* é um anti-livro, o sistema que exhibe e o justifica pode, deve, ser visto como

⁴ Da vasta e fundamental obra de Eduardo Lourenço sobre Fernando Pessoa, limito-me aqui a uma breve citação de um texto de 1989: “Como outra gente, talvez sinta, por vezes, a necessidade de me libertar de Pessoa” (Lourenço, 2004: 147).

⁵ Ver Medeiros, 2008.

⁶ Helena Buescu (2003): “Et je voudrais encore rappeler que c’est cette poétique de la lacune (et non plus seulement celle du fragment) qui est à la base de plusieurs titres, répétés (...), de plusieurs fragments de O *Livro*, tels que “Intervalo” ou bien “Intervalo Doloroso” – car justement ce qui est à l’origine de la douleur et de la souffrance, ce n’est pas seulement ce qui est de façon intermittente et incomplete – mais ce qui est dans ce qui n’est pas, dans ce qui n’a jamais été, être l’intervalle lui-même”, 46-47.

um anti-sistema também. E a noção de fragmento que gere esse anti-sistema é, a meu ver, a teoria do fragmento absoluto tal como Friedrich Schlegel a formulou no conhecido fragmento 206 do *Atheneum*: isto é, cada fragmento implica em si, e em sequência, a centralidade do texto⁷. A proposta seria então de tentar encontrar uma brecha na cripta, brecha essa formada por dois fragmentos absolutos em si mas que na sua possível relação revelassem um possível ponto de entrada. Dois, já que a constituir uma verdadeira brecha, os fragmentos devem ecoar a própria lógica e topografia da cripta, isto é, devem constituir duas formas do Eu inteiramente relacionadas e ao mesmo tempo absolutamente divididas, como já referido. Penso que em dois fragmentos que se apresentam já como narrativas completas em si, mesmo que abertas, isso se pode notar.

O primeiro fragmento inicia-se com a frase, estranha em si mesma, “É uma oleographia sem remédio” (Pessoa, 2010: 214; [2008: 54]) e é de todos os fragmentos talvez o que mais se aproxima do conceito de fragmento absoluto, tal como exposto por Schlegel, dizendo que “um fragmento, como uma pequena obra de arte, deve-se isolar do que a rodeia e ser completo em si mesmo como um ouriço-cacheiro”. O segundo fragmento, só talvez menos evidente devido a não fazer a mesma desconstrução do conceito de representação do que o primeiro, começa por este parágrafo onde a morte já figura:

Quando vim primeiro para Lisboa, havia, no andar lá de cima de onde morávamos, um som de piano tocado em escalas, aprendizagem monotona da menina que nunca vi. Descubro hoje que, por processos de infiltração que desconheço, tenho ainda nas caves da alma, audiveis se abrem a porta lá de baixo, as escalas repetidas, tècladas, da menina hoje senhora outra, ou morta e fechada num logar cheio de brancos onde verdejam negros os cyprestes (Pessoa, 2010: 347; [2008: 237]).

⁷ “Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel”. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Vol. 2, (München, Paderborn, Wien, Zürich: Schöningh Verlag, 1967). O texto pode ser consultado através de: <http://www.zeno.org/nid/20005618908>.

No primeiro fragmento há toda uma *mise-en-abîme* do processo de representação. A figura representada na oleografia é uma alegoria da Primavera num calendário barato e banal mas que fixa a atenção de Soares por o fitar com olhos tristes de onde se adivinha uma alma, o que inspira no narrador um medo ontológico e transcendental até. Mas essa oleografia tão especial e espectral não é original, mas sim uma reprodução, e de má qualidade de modo a que não se corra o risco de se aproximar enganosamente da realidade. Além disso, Soares acaba por se lembrar já ter visto outra cópia da mesma imagem no seu escritório, embora essa, mais original por anterior no seu conhecimento, não possuir o dom do olhar da que ele fita numa montra e que o assalta de dúvidas que ecoam Kierkegaard. O fragmento termina com a seguinte observação: “Que olhos me fitavam na oleographia? Estou quasi a tremer. Ergo involuntariamente os olhos para o canto distante do escriptorio onde a verdadeira oleographia está. Levo constantemente a erguer para lá os olhos” (Pessoa, 2010: 212; [2008: 54-55]). Também o segundo fragmento termina com uma repetição obsessiva e como que assombrada: “E sempre, sempre, como que numa parte do cerebro que se tornasse independente, soam, soam, soam as escalas lá em baixo, lá em cima da primeira casa de Lisboa onde vim habitar” (Pessoa, 2010: 348; [2008: 238]).

Em primeiro lugar deve-se notar que o movimento repetitivo, inconsciente, ou independente, tem uma topografia específica, nos dois casos ligada a escadas – “Para onde dá a montra do vão de escada?” (Pessoa, 2010: 212; [2008: 54]) – e implicando uma transferência vertical dos sentidos, a visão num, o som no outro. Além disso, nos dois fragmentos há uma questão de memória falhada inicialmente mas que regressa e cujo regresso é fulcral para dar sentido ao fragmento: no caso do primeiro a memória da primeira, “verdadeira” oleografia, que é necessária para ressaltar a diferença espectral da oleografia da montra; e, no caso do segundo, a memória da lição de música, sem a qual o fragmento inteiro não existiria. Outra semelhança importante é o facto de em ambos fragmentos o centro da atenção ser uma figura feminina sem que exista qualquer sombra de desejo, em plena coerência com o resto dos textos, num caso uma alegoria feminina triste, no outro uma menina nunca vista, só imaginada e transposta do passado para o presente mas já como outra ou mesmo morta. Se no primeiro fragmento a *mise-en-abîme* da representação é óbvia, já no segundo trata-se mais de uma *mise-en-scène*,

quer da representação, quer do próprio efeito de cripta, visível no primeiro através das duas oleografias, cópias idênticas de um original desconhecido, mas separadas quer pela localização quer pela memória-esquecimento. Em ambos os fragmentos a reprodução é necessariamente de pouca qualidade, a oleografia não tem remédio e as escalas são monótonas. Em ambos os fragmentos há um assombramento espectral violento e que gera um desejo de violência embora nada se venha a concretizar. Finalmente, ambos os fragmentos são fechados em si, narrativas contidas por si próprias como um ouriço-cacheiro, e ao mesmo tempo incompletos, já que o olhar incessantemente se ergue e o som do piano nunca mais termina de ressoar. Mas ambos se relacionam também entre si numa lógica especular, embora desprovida de espelhos, e que aponta para a lógica da cripta.

Supondo que nesse relacionamento mesmo se pode adivinhar a brecha que permitiria acesso à cripta do texto, seria necessário então considerar os dois fragmentos como duas versões do mesmo texto, um morto e preservado, de modo a permitir a existência do outro. Mesmo que se soubesse qual dos dois textos antecede o outro cronologicamente⁸, isso em si não seria relevante, pois não se trata de ler o texto ou os fragmentos como provenientes de uma escrita sistemática e consciente, mas sim de tentar penetrar numa lógica submersa e lacrada. O primeiro fragmento decorre inteiramente no presente diegético já que mesmo em relação à função da memória recuperada da “verdadeira” oleografia, tal memória é activada pela presença e observação dessa primeira oleografia pendurada na parede do escritório. Já o segundo distingue entre um presente e um passado que o assombra infinitamente. Embora o tempo nunca seja bem precisado em qualquer dos dois fragmentos, no primeiro, a própria figura feminina é em si uma alegoria do tempo e insere-se num calendário com uma data explícita, a de 1929, o que é insólito na totalidade do texto, enquanto no segundo o tempo é visto mais como infinitude. Deste modo seria possível arriscar uma primeira conclusão sobre o processo de relacionamento baseado nas diferentes funções temporais que

⁸ A edição crítica, organizada por Jerónimo Pizarro, indica como data do segundo destes fragmentos 3 de Dezembro de 1931, e, como possível data para o primeiro, sugere 1929 que é a data do calendário descrito.

os caracterizam e que tenderia a classificar o primeiro fragmento como mais perto do Eu supostamente real do texto. E, no entanto, tal conclusão, embora não seja necessariamente falsa pode ser ilusória. Porque, tendo em conta a lógica da cripta, esse Eu mais exterior que seria assim revelado deveria ser não o Eu interior mas sim o Eu exterior, exposto, se necessário, para garantir o contínuo e idealmente perpétuo esconderijo do corpo no interior mesmo da cripta.

Quer um, quer outro fragmento exibem qualidades de cripta dentro de si e dessa maneira actualizam a noção de Schlegel, e se compõem em ouriços-cacheiro. A alegoria da Primavera é espectral e dupla, uma morta e sem qualquer traço de originalidade embora classificada de “verdadeira”, a outra, com a possibilidade de fitar Soares e com a revelação de possuir espírito. No segundo fragmento os indícios são mais claros ainda, já que ao Soares actual sobrepõem-se o da memória, ambos assombrados por uma música, melhor dizendo um som, repetitivo e obsessivo, que assombra a ambos através da memória, enquanto também a autora desse som, menina e senhora outra, estaria ela própria também já morta e enclausurada nesse espaço branco. Uma possibilidade de distinguir entre os dois fragmentos seria a de ver um como que apontando para o outro. No primeiro põe-se a questão de que espaço seria indicado pelo vão das escadas, a que lugar essas escadas conduziriam, que poderia ser exactamente o espaço da cripta. Cripta essa que se revelaria no segundo fragmento, dupla cripta até já em si, tanto o desdobramento de Soares como o da menina, sendo que o túmulo referenciado poderia servir ainda ou como outra cripta ou como pista falsa para afastar a curiosidade de Soares e do seu desdobramento na memória. Mas nada disto se pode assumir com certeza. Nos dois fragmentos a questão da representação é crucial e se em ambos essa mesma representação tem de ser uma representação longe da realidade, uma representação por assim dizer falhada, segundo as normas realistas, como o seria o texto todo do *Livro do Desassossego*. Mas enquanto no segundo fragmento a representação, embora consiga assombrar Soares, não passa de uma mera lição, no primeiro, a alegoria da Primavera com olhos tristes, consegue ir mais além da realidade e afirmar a primazia do simulacro. Nesta perspectiva, mais sentido faria considerar o primeiro fragmento como a verdadeira cripta, aquela onde o corpo escondido mais protegido estaria, onde mais próximo se poderia estar do desdobramento do Eu na sua

relação com a arte. Assim, a cena do segundo fragmento, com a arquitectura específica de uma casa, com “as caves da alma”, com a menção específica da recordação de infância, com a menina morta, seria uma quase perfeita ilusão montada para atrair os incautos e desviá-los do primeiro fragmento.

“Os mortos ficam enterrados. As perdas ficam perdidas”. Ou talvez não. No segundo fragmento Soares é bem explícito sobre a perda da infância, e mais ainda sobre a perda de tudo que o som martelado do piano não só evoca como torna presente de novo. Todo o fragmento está repleto de imagens fantasmáticas e de regressos, de recuperações através da memória, recuperações sempre descritas como um erguer de algo que jazia prostrado:

[...] o som (...) se ergue de onde finge que dorme (...) Insensivelmente, num erguer visual, vejo a saleta que nunca vi, onde a aprendiz que não conheci está ainda hoje relatando, dedo a dedo cuidados, as escalas sempre eguaes do que já está morto (...) E sempre, com uma constancia que vem do fundo do mundo, com uma persistencia que estuda meta-physicamente, soam , soam, soam, as escalas de quem aprende piano [...] (Pessoa, 2010: 347-348; [2008: 237]).

A divisão do Eu, neste fragmento, é uma divisão efectuada através da memória mas não só, as escalas soam “como que numa parte do cerebro que se tornasse independente” numa confusão aliás, entre o lá em cima e o lá em baixo, entre a sua habitação e a que Soares imagina como sendo o da menina aprendiz, nessa “primeira casa de Lisboa onde vi[era] habitar”. Referindo-se a um sentimento de angústia que por vezes o assoma, Soares classifica-o como sendo “um estrangulamento da vida em mim mesmo, um desejo de ser outra pessoa em todos os póros, uma breve notícia do fim” (Pessoa, 2010: 410; [2008: 283]). E noutro fragmento ainda escreve: “Para crear destrui-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente” (Pessoa, 2010: 161; [2008: 256]). Como estes, muitos outros fragmentos atestam a uma duplicação do Eu e a uma sua exteriorização em muito semelhante ao efeito de cripta, embora sem a mesma força dos dois fragmentos analisados. Não interessa, portanto, decidir se este ou aquele fragmento seria sim a tal cripta ou mero disfarce. De maior importância, penso, seria a realização dos modos em como o efeito de cripta opera através

do *Livro do Desassossego* e como nos permite uma outra compreensão dele, sem que isso necessariamente impossibilite outras leituras. Assim, sem cair na tentação espúria e fútil de dominar quer o texto, quer a figura do autor, poder-se-ia talvez contemplar a brecha que nos permitira aceder à cripta de Pessoa.

Bibliografia

Abraham, Nicolas, and Torok, Maria (1999) [1976]), introd. “Fors”, Jacques Derrida (Paris: Flammarion).

_____. (2005 [1986]), introd. “Fors” Jacques Derrida, trans. Nicholas Rand (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Buescu, Helena (2003) “Des livres du future et du passe [sic]: Pessoa et Mallarmé (avec passage par Calvino et Ortega)”, in *Representações do Real na Modernidade*, ed. Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (Lisboa: Colibri).

Davis, Colin (2005) “État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms”, *French Studies*, 59.3, 373-379.

Freud, Sigmund (1996 [1918]) *Zwei Krankengeschichten. Rattenmann / Wolfsmann: Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (Frankfurt, a. M.: Fischer).

Gil, José (2010) *O Devir-Eu de Fernando Pessoa* (Lisboa: Relógio d'Água).

Lourenço, Eduardo (2004) *O Lugar do Anjo: Ensaios Pessoaanos* (Lisboa: Gradiva).

Lukacher, Ned (1986) *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (Ithaca and London: Cornell University Press).

Medeiros, Paulo de (2008). “Visions of Pessoa”, in *Cadernos de Literatura Comparada* 17, 165-176.

Nietzsche, Friedrich (2000) *Chronik in Bildern und Texten*. Raymond J. Benders and Stephan Oettermann, ed. (München: Carl-Hansen Verlag / DTV).

Pessoa, Fernando (1998) *Livro do Desassossego. Obras de Fernando Pessoa*, Vol. 4, ed. Richard Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim).

_____. (2008) *Livro do Desassossego. Obra Essencial de Fernando Pessoa*, Vol. 1, ed. Richard Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim).

_____. (2010) *Livro do Desasocego. Edição Crítica de Fernando Pessoa*, Vol. XII, Tomo 1, ed. Jerónimo Pizarro (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda).

Schlegel, Friedrich (1967) *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Vol. 2 (München, Paderborn, Wien, Zürich: Schöningh Verlag). <http://www.zeno.org/nid/20005618908> (consultado em 13-12-2010).

Zenith, Richard (1998) “Introdução”, *Livro do Desassossego. Obras de Fernando Pessoa*, Vol. 4, ed. Richard Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim), 9-36.

Mário de Sá-Carneiro, Psicanalista¹

PEDRO EIRAS*

Eis uma história conhecida: quando lhe perguntaram quem eram os seus mestres, Freud não respondeu, mas apontou para uma estante cheia de obras literárias. Perante este gesto mítico, eloquente porque tão silencioso, duas breves hipóteses. *Primeira*: a psicanálise, uma ciência da interpretação, portanto da palavra, nasce da palavra dos outros; na origem está uma complexa rede de teses, intuições, diálogos, conflitos, chamada literatura. Se no princípio é o verbo, devemos reconhecê-lo como violentamente plural. *Segunda hipótese*: colocar a literatura no lugar do mestre indicia que ela não é um paciente voluntarioso, mas lição de análise *in fieri*. A literatura não é analisada: é analista.

Com licença poética, gostaria de colocar nessa estante de Freud as novelas de Mário de Sá-Carneiro (e, ao invés, na estante de Sá-Carneiro, os livros de Freud). Suponho que as narrativas sá-carneirianas podem interessar à psicanálise, sobretudo as novelas de primeira pessoa, que assumem uma cosmovisão radicalmente subjectiva – e a hipótese do erro latente na voz de narradores divididos. De facto, os narradores postulam a sua omnisciência; o sujeito de “A Grande Sombra” enaltece-se: “Ah! como ao lembrar-me destas pequeninas coisas, me sinto orgulhoso – porque lhes sei encontrar a sua significação íntima, perturbadora, velada de sombrio...” (Sá-Carneiro, 1999: 20); por outro lado, o narrador de *A Confissão de Lúcio* não pára de afirmar a sua ignorância: “seguia por avenidas (...) como alguém (...) que debalde procurasse uma pessoa que muito desejasse encontrar – não sei porquê, fiz

¹ Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

* Universidade do Porto

esta comparação às vezes.” (Sá-Carneiro, 2004: 117), “houve um pormenor insignificante, o qual, não sei porquê, nunca olvidei” (*ibidem*: 121). Quanto ao sujeito de “Eu-próprio o outro”: afirma, na mesma página: “Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos”, e, logo depois: “É lamentável como me erro continuamente” (Sá-Carneiro, 1999: 147).

Não há acidente na contradição entre consciência e ignorância, conhecimento e erro. A contradição institui a própria coerência da voz do narrador, ou seja, o objecto literário; ela é a coisa a ler, ou a interpretar, ou que já se interpreta a si própria. O texto define-se como análise, discurso de segundo grau, por exemplo quando os narradores assumem a inverosimilhança do relato: “meço muito bem a estranheza de quanto deixo escrito”, diz Lúcio (Sá-Carneiro, 2004: 59); mas reconhecem que essa estranheza irreduzível é a única garantia de rigor do discurso: “ocorrem-me ideias estrambóticas, picarescas e complexas: as únicas entanto capazes de me exprimir, por sugestão, as mais íntimas particularidades do meu mundo psíquico.” (Sá-Carneiro, 1999: 27). Há então conteúdos enigmáticos e um metadiscurso que teoriza sobre os enigmas: materiais analisados e operações analíticas. Mas este segundo nível introduz a sua própria obscuridade, cinde segunda vez o texto, anunciando ao mesmo tempo a condição literária das confissões e o carácter inesgotável da análise.

Entenderei, portanto, que a literatura analisa; que a literatura é a análise; mas também que esta análise é uma ficção literária, construção que simultaneamente revela e oculta os mecanismos psíquicos dos sujeitos dotados de palavra. Pretendo, pois, observar Sá-Carneiro como analista, em vez de fazer dele objecto de análise. Essa leitura, de resto, já foi realizada por Maria José de Lancastre, em *O Eu e o Outro. Para uma leitura psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. A autora pretende “localizar e diagnosticar o itinerário de uma situação melancólico-depressiva” (Lancastre, 1992: 11), mostrando como “Sá-Carneiro terá transferido (de certo inconscientemente) para o seu amigo Fernando Pessoa a figura do analista confessor” (Lancastre, 1992: 12). Mas a autora admite que o sujeito dos textos, mesmo epistolares, pode ser ficcional (Lancastre, 1992: 42); obviamente, isto não invalida a existência de sintomas, mas complica a atribuição deles a um sujeito real, empírico, atrás – por assim dizer – da obra.

A minha aposta não será analisar Sá-Carneiro; mas interessa-me que ele analise: que o seu texto se constitua como ficção de uma análise. Interessa-me

ler as novelas como um caso clínico, um relato de auto-análise, a narração de um sonho, endereçados ao analista que o narrador também é (toda a cena da análise, todos os papéis e funções são incluídos no mecanismo da novela autodiegética: a narrativa é um duplo do mundo). Na verdade, nunca sabemos ao certo a quem endereça Lúcio a sua confissão. Limita-se a apresentá-la como acto gratuito, inútil, tanto mais que já cumpriu a pena pelo crime que alegadamente nunca cometeu:

morto para a vida e para os sonhos; nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é: demonstrar a minha inocência.

Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro, é nulo. (Sá-Carneiro, 2004: 11)

Lúcio nunca nomeia o receptor desta confissão tão imotivada; mas sabemos que deve ser paciente, atento, capaz de analisar cada detalhe e de compreender o que o próprio Lúcio recalca. Pede-se a este receptor, como *Finnegans Wake* ao leitor, uma insónia ideal; digamos: a vigília infinita da razão, velando o sono histérico da personagem. Pede-se que assuma a instância da consciência, capaz de reconhecer, sob o conteúdo manifesto da confissão, os inquietantes conteúdos latentes. Escreve-se sempre para um leitor vindouro, inidentificável, mesmo (e sobretudo) quando o texto é íntimo. Assim, numa carta, Sá-Carneiro reage ao que terá sido uma profecia de Pessoa: “Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – publicada e anotada por... (perturbador mistério!)” (Sá-Carneiro, 2001a: 131). Todas as cartas íntimas são públicas, oferecidas ao leitor vindouro: escreve-se para um terceiro.

Entretanto, há que matizar. Como lembra Fernando Cabral Martins, não sabemos se Sá-Carneiro conheceu a psicanálise, sua contemporânea; é certo que “a eficácia de uma simbologia sexual não depende do conhecimento de Freud” (Martins, 1994: 106), e, mesmo se uma novela como “O incesto” parece informada “por uma noção afim da teoria psicanalítica de Freud”, pode-se explicar que “tal modernidade” decorre “do simples impulso de

abandono dos caminhos da psicologia oitocentista” (Martins, 1994: 181). Mantendo esta prudente reserva, encontramos contudo em Sá-Carneiro incontáveis intuições que o aproximam de Freud. Esquemáticamente, limito-me a apontar algumas das mais relevantes:

a) a importância da infância, definida por um predomínio da fantasia: o protagonista de “A grande sombra”, quando criança, vivia aventuras imaginárias; entendia-as tão reais como (ou mais reais do que) a própria realidade (cf. Sá-Carneiro, 1999: 14-16). Em *A Confissão de Lúcio*, explicita-se o complexo de Édipo, vivido por Ricardo de Loureiro na infância: “Quantas vezes”, diz, “não retraí uma ânsia de beijar os lábios de minha mãe...” (Sá-Carneiro, 2004: 55). A mesma novela define ainda a infância como etapa formadora da individualidade psíquica: “toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projecção dos meus pensamentos infantis – ampliados, modificados” (Sá-Carneiro, 2004: 41);

b) o mecanismo do recalçamento. De novo em *A Confissão de Lúcio*, por exemplo: “Fugi apavorado. E veja, a sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei...” (Sá-Carneiro, 2004: 41). Este exemplo explicita o recalçamento; mas seria possível ler toda a novela à luz de um recalçamento que nunca se diz, e que não é menos real por isso (digamos: um recalçamento recalcado);

c) a compreensão da psique como dividida entre instâncias em conflito, e a respectiva representação topológica. Lembre-se o poema intitulado “7”:

Eu não eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro. (Sá-Carneiro, 1994: 14)

É tentador, mas perigoso, identificar esta tríade sá-carneiriana (eu, intermédio, outro) com as tríades freudianas, na primeira ou na segunda tópicas. Certo é que o sujeito se define a partir de instâncias nomeáveis, em tensão, e em movimento (“vai”), ainda que cristalizado (“pilar da ponte”). Nas novelas, mesma divisão; mas agora instâncias diferentes de um sujeito surgem como personagens independentes. Assim, o *super-ego* do narrador é uma personagem autónoma, admirável, severa, humilhante: “Nunca estamos de

acordo. Instante a instante ele me vexa, me sacode. Enfim, *me coloca no meu lugar.*” (Sá-Carneiro, 1999: 150);

d) o interesse pelos sonhos. Ora, Sá-Carneiro não descreve (nem, portanto, analisa) sonhos propriamente ditos, isto é, resultantes do sono. Mas escreve uma novela sobre um “homem dos sonhos” (Sá-Carneiro, 1999: 101-111), capaz de sonhar acordado e de dominar estados delirantes. Como em Freud, o sonho é aqui a realização de um desejo; mas, contra Freud, esta realização é voluntária e conscientemente programada. Por outro lado, os mecanismos de elaboração do sonho, segundo a psicanálise, parecem explicar os fenómenos que tomam as personagens de Sá-Carneiro em plena vigília. Penso, por exemplo, na deslocação, em “O incesto”: Luís de Monforte serve-se da sua jovem esposa Magda para representar a sua filha Leonor, já morta, e por quem nutre uma paixão incestuosa (cf. Sá-Carneiro, 1998: 153). Mas se nessa novela o protagonista reconhece os deslocamentos realizados, em “Ressurreição”, o mesmo processo é mais enigmático: “*Olhando-a, parecia-lhe, num esquisito erro, que não era nem ela própria que ele contemplava nela...*” (Sá-Carneiro, 1999: 226). Assim, o leitor não encontra encaixes de sonhos em Sá-Carneiro; mas pode ler toda a narrativa como descrição de um sonho;

e) a significação dos actos falhados: “Nas nossas entrevistas íntimas, nos nossos amplexos, eu e Marta tratávamo-nos por tu. / Ora, sabendo-me muito distraído, eu receava que alguma vez, em frente de Ricardo, me enganasse e a fosse tratar assim.” (Sá-Carneiro, 2004: 84). A estes lapsos é preciso acrescentar incontáveis amnésias, aliás complicadas por uma interpretação aparentemente aberrante: “E o meu esquecimento era tão grande que, a bem dizer, eu não tinha a sensação de haver esquecido esses episódios: parecia-me impossível recordá-los, como impossível é recordarmo-nos de coisas que nunca sucederam...” (Sá-Carneiro, 2004: 92). Veja-se também:

E, facto extraordinário, notava eu hoje: ele [Ricardo de Loureiro] referia-se a tudo isso como se se tratasse de episódios que eu já conhecesse, sendo por conseguinte inútil narrá-los, só comentando-os...

Mas havia outra circunstância, ainda mais bizarra: é que, pela minha parte, eu não me admirara, como se efectivamente já tivesse conhecido *tudo* isso, que porém olvidara por completo (Sá-Carneiro, 2004: 72)

São inúmeros os actos fallhados nesta *psicopatologia da vida quotidiana*, e tanto mais frequentes quanto mais os protagonistas se sentem ameaçados pelo enigmático Outro;

f) diversas formas de patologia, especialmente sexual: do fetichismo (cf. Sá-Carneiro, 2004: 50; 1999: 45 e 216) ao sado-masiquismo (cf. Sá-Carneiro, 1998: 154);

g) o interesse pela loucura: mas um interesse clínico em Freud, idealizado em Sá-Carneiro, numa tradição romântica (cf. Sá-Carneiro, 1999: 175, 209);

h) e, por fim, a consciência de que motivações aparentes escondem desejos recalçados, obrigando a uma leitura dupla dos gestos das personagens. Se Raul Vilar decide destruir o rosto de Marcela com vitriolo, alegadamente por razões idealistas (“*Vou-te matar o corpo para dar vida à alma... (...) É para seres feliz... muito feliz...*”), logo revela uma explicação mais violenta, ressentida: “*Miserável! És como as outras... Gostas de ser bonita... (...) Devassa!... Vou escangalhar toda a tua beleza...*” (Sá-Carneiro, 1998: 63). Por isso também Lúcio afirma:

Ah! como Gervásio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente – os artistas. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes (...).

Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra ideia: – Ora, se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles... (Sá-Carneiro, 2004: 24)

Esta lista de coincidências entre conceitos da psicanálise e intuições de Sá-Carneiro não pretende, de forma alguma, ser exaustiva – mas mostrar como a novela se aproxima do caso clínico ou de uma análise em processo. Sá-Carneiro não dispõe de uma metalinguagem científica clara ou sequer coerente; mas gere a trama das novelas como uma revelação progressiva de conteúdos inconscientes: a escrita propõe-se como retorno do recalçado. É o caso, por excelência, de *A Confissão de Lúcio*, em cujas primeiras páginas assistimos a este – digamos assim – voto do analisando:

Mas punhamos [it.] termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E para a clareza,

vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.

Uma coisa garanto porém: Durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incomparável. Em casos como o que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de factos. E são apenas factos que eu relatarei. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente. (Sá-Carneiro, 2004: 13)

Não sei se é razoável dizer que Lúcio está em análise; ou se ele quer que eu pense (fantasia) que está em análise. Ele afirma que faz uma confissão; e Freud lembra que “Na confissão o pecador conta aquilo que sabe; na análise, o neurótico tem de contar muito mais.” (Freud, 2001b: 28). Também Lúcio deve dizer mais do que sabe, e não apenas confessar uma culpa (aliás, não há aqui matriz religiosa nem consciência do pecado; mais: Lúcio diz-se inocente).

Ora, este narrador sabe que a verdade do seu enunciado excede a sua consciência; por isso promete dizer até o “aparentemente incomparável”, o que parece insignificante. Quero ler com atenção voto tão significativo. Em primeiro lugar, porque ele coincide com a “regra fundamental da psicanálise” (Freud, 2005a: 68): a de o analisando dizer tudo quanto lhe ocorre espontaneamente, incluindo o que lhe parece sem sentido ou oportunidade. Na verdade, o próprio Freud sabe que a associação livre pura é uma utopia, a associação acontece sempre no contexto fechado e decisivo da análise: “a associação livre não é verdadeiramente livre. O paciente permanece submetido à influência da situação analítica, mesmo se não dirige a sua actividade de pensamento para um assunto determinado” (*ibidem*). Poderei dizer, então, que a associação livre é uma construção local, o resultado de um compromisso com um contexto e um analista determinados, um resultado relativo – uma ficção?

Seja como for, permanece o voto de Lúcio: dizer mesmo o aparentemente incomparável, para que “Desses factos, quem quiser, tire as conclusões”. Quem quiser, isto é, o analista, que sabe mais do que o analisando histérico. Este último afirma que, se tirasse conclusões, “Endoideceria, seguramente”:

assume, enfim, a sua neurose. Sabe que o incaracterístico tem uma pregnância de sentido capaz de o alienar. Mas então – o incaracterístico não pode ser tão incaracterístico como afirma. Impasse: o sujeito afirma que conhece o poder daquilo que não pode interpretar, receia aquilo que diz ser neutro, ilegível, inocente; mas, ao receá-lo, torna-o imediatamente não-inocente. Assim, *fazer votos de dizer a verdade altera a própria verdade*. É neste aparente compromisso – de Lúcio com o receptor – que começa a dissimulação, isto é, a ficção. Não basta acreditar que Lúcio dirá até o aparentemente incaracterístico; importa também pensar: o que é que o rótulo de “aparentemente incaracterístico” provoca junto dos conteúdos confessados? e ainda: que conteúdos Lúcio propõe como aparentemente incaracterísticos, *inventando-os* nessa condição?

Um voto de sinceridade radical é um gesto encenado, performativo, encobridor; um pouco como, nos policiais, os testemunhos mais generosos só servem para dissimular as verdadeiras causas do crime. Insisto: na psicanálise como na literatura, trata-se de jogar a palavra contra a palavra. Em “A questão da análise leiga”, o Interlocutor Imparcial satiriza o trabalho analítico, em que o analisando fala e o analista ouve: “Apenas isso? Palavras, palavras, palavras, como diz o Príncipe Hamlet.” (Freud, 2001b: 27); mas o defensor da psicanálise responde: “não desprezamos a *palavra*. Afinal de contas, é um poderoso instrumento. (...) originalmente, a palavra era magia – um acto de magia; e continua a ter muito do seu antigo poder.” (*ibidem*). Sem dúvida: na confissão de Lúcio, a palavra é toda a magia (não acedemos a nenhuma verdade – nem mentira – que não seja verbal; o que nos engana é também tudo o que nos esclarece) e pode virar-se contra o feiticeiro: “é como se Lúcio andasse perdido entre imagens, e desse conta de que a memória, os sonhos e as próprias palavras são tudo o que temos, além do imediato banal e dos seus feitos, e fosse vítima dessa invasão das imagens, dessa aceleração das imagens até tudo oscilar e se desfazer”, escreve Fernando Cabral Martins (Martins, 2004: 140).

Assim, a angústia de Lúcio é menos provocada pelo mundo descrito do que pela descrição do mundo: é uma angústia *da linguagem*, e por isso pede tantas reafirmações cíclicas do voto de verdade, tantos metatextos para assegurar a validade do texto; mas a repetição de metatextos é mais um sintoma, talvez o arqui-sintoma da falência da verdade na literatura. Assim, o narrador

de “O incesto” diz, com desconcertante – e aparente – inocência: “Rogo que não vejam nisto o pessimismo oco e banal da mocidade literária. Embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras” (Sá-Carneiro, 1998: 130). Embora dum escritor... E, logo depois, este diagnóstico: “Literatura, meus amigos, literatura...” (Sá-Carneiro, 1998: 131). De facto, como garantir a verdade dentro de um mecanismo ficcional, como fazer votos, jurar o acerto das rememorações dentro de uma confissão que inventa o próprio passado?

Em 1917, Freud estuda uma recordação de infância de Goethe; e começa por evocar uma observação deste autor, segundo o qual lembramos menos a nossa infância do que aquilo que nos contaram dela. A memória é uma construção heterogênea, parcial, profundamente motivada – tanto no esquecimento como na conservação de memórias: “Não podia ser indiferente ou sem significado o facto de existirem acontecimentos do tempo da infância que não foram alvo do esquecimento generalizado”, comenta Freud (Freud, 1994: 199). Ora, lendo Goethe-segundo-Freud, voltamos a encontrar, no imo da subjectividade, o outro: aquele que narra ao sujeito a própria infância do sujeito. Em Sá-Carneiro, esta dependência é dada como patológica:

Inácio não lograva mesmo recordar-se perfeitamente do seu passado. (...) E lembrava-se até se, porventura, não se teria dado um embaralhamento na sua memória, e se os factos que recordava não haveriam antes sucedido com outro – um amigo íntimo, talvez, que uma noite lhos narrara em confidência. (Sá-Carneiro, 1999: 202)

O outro narra, o sujeito acredita. O sujeito fantasia a sua própria vida (*sua própria*, deusas?) a partir do texto do outro; porque a psique é texto, e a linguagem é herdada por cada sujeito, ao nascer, já completa. Que quer o sujeito, nessa malha predestinada? Decerto inventar um lugar próprio, jurar uma verdade pessoal, e jurá-la através dos próprios instrumentos do outro, repetindo a promessa performativa da análise, afirmar (no próprio terreno movediço do outro, que é a linguagem) a literatura. A literatura é o modo como um sujeito pode dizer, da linguagem que o antecedeu: *fui eu que a criei*.

Resta seguir o voto do analisando – e reconhecer essa análise (ou literatura) como interminável, falhada: falhada porque interminável. Não no sentido

da extensão: afinal, a confissão de Lúcio acaba; mas abre a possibilidade de uma exegese infinita, desdobrando, sob o conteúdo manifesto das palavras, o abismo do sentido latente. O próprio Lúcio diz que não pretende tirar conclusões, fazer a hermenêutica do seu caso; esta análise é falhada porque não desmonta as suas metáforas, nem alguma vez pretende desmontá-las. Para não enlouquecer, afirma Lúcio; ou, pergunto eu, para preservar a neurose? Freud considerou, com agudeza, que os pacientes costumam ter algo a ganhar com a doença, e lutam por ela; por exemplo, Lúcio ganha, com a interdição do exame, a consciência (narcísica) de um contacto com o Mistério. Prefere ser histericamente cego a interrogar a sua vida e encontrar um mero crime passional. De resto, só essa histeria permite escrever confissões, *palavras, palavras, palavras* afinal mágicas, literatura. Sim, a literatura é a doença: a saúde seria muda.

Por isso há fracassos analíticos em Sá-Carneiro, e confissões dos fracassos; mas um fracasso pode ser o preço a pagar por um acerto narcísico. Leio, entre os últimos parágrafos de “Loucura...”: “Cheguei ao fim. Não consegui explicar o inexplicável, tenho a certeza. Por isso mesmo me abstenho de tirar conclusões. Quem ler o escrito que as tire, se quiser.” (Sá-Carneiro, 1998: 64). Numa das últimas cartas a Pessoa, em 31 de Março de 1916: “Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta o tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu.” (Sá-Carneiro, 2001b: 280). E na novela “A grande sombra”: “Digo: «A imagem da minha vida estampa-se-me como uma série de losangos de zinco». É só isto. Não procurem nada aqui – não há nada a perceber. Meu Deus, é só isto! Nem o posso exprimir doutra maneira, com maior clareza, porque é assim – *assim mesmo*.” (Sá-Carneiro, 1999: 28). O que se estrutura aqui? Decerto a recusa da estrutura: porque estes diferentes sujeitos assumem a incapacidade de interpretar; ou anunciam a existência de conteúdos sempre secretos, num *suspense* talvez sádico; ou ainda recusam a viabilidade de qualquer hermenêutica, dizendo: não há nada a interpretar.

Mas então eu – estarei a interpretar correctamente? Haverá uma contradição entre este voto de Lúcio, “Uma coisa garanto porém: Durante [a minha confissão] não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incompreensível. Em casos como o que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de factos”, e, por outro lado, esta

radical recusa da hermenêutica: “Não procurem nada aqui – não há nada a perceber”? Ora, se houver contradição entre o espírito enigmático e a letra auto-suficiente, de que modo ela impossibilita a análise – para salvar a literatura? Porque talvez a última palavra em Sá-Carneiro, de facto, seja esta: “tudo isto, tudo isto é literatura...” (Sá-Carneiro, 1998: 122).

Concluo: estas novelas prometem uma análise, e depois dizem que ela é impossível. Há pelo menos três razões para esse fracasso, e todas elas estão sugeridas tanto em Freud como em Sá-Carneiro.

Em primeiro lugar: Lúcio faz voto de verdade, de confissão absoluta. Mas como esgotar o dizível, não só o significativo mas também, em plena lógica analítica, o “aparentemente incharacterístico”? E mesmo perante um material analítico limitado, como assegurar a interpretação exhaustiva? Freud avança esta reserva, num artigo sobre “Os limites da interpretação dos sonhos”:

Uma vez encontrada a interpretação de um sonho, nem sempre é fácil decidir se é “completa”, quer dizer, se não existem outros pensamentos pré-conscientes no mesmo sonho. Nesse caso deve considerar-se demonstrado o sentido que seja confirmado pelas associações do sonhador e pela nossa apreciação da situação geral, sem que por isso se possa sempre recusar o outro sentido provável. (Freud, 2005b: 10-11)

Esta “significação múltipla” (Freud, 2005b: 11) dos sonhos resolve-se pragmaticamente, dado o contexto da análise. Mas nada é mais frágil, relativo e indelimitável do que um contexto: que contexto esgotaria os sentidos de *A Confissão de Lúcio*? Cada análise, literária ou psicanalítica, é uma decisão local do sentido; mas ela cristaliza, de cada vez, um jogo infinito de revelações e dissimulações.

Segunda razão de fracasso: o pacto de verdade proposto pelas personagens implica o princípio de realidade, a comunicação com o outro, *mas também* o princípio de prazer e o gozo da encenação autotélica da narrativa. Lúcio começa por submeter-se ao juízo do outro, que o avalia ou julga (donde a pretensa objectividade do discurso), mas depressa cede a jogos de *suspense*, mistério, engano, ilegibilidade, fruição narcísica: literatura. Analisando-se, pretende expor uma psicologia; mas termina a esgotar uma mística (de resto muito *sui generis*, talvez solipsista). Já nem se trata de seduzir

o receptor, mas de ignorá-lo soberanamente, em favor de “uma visão de onanista genial”, como diz Ricardo de Loureiro ao sair da *Orgia de Fogo* (Sá-Carneiro, 2004: 34).

Finalmente, terceira razão: não se pode conhecer o inconsciente enquanto tal. Mais uma vez, o próprio Freud sugere este limite necessário da psicanálise, no artigo de 1915 sobre o inconsciente: “Como chegar ao conhecimento do inconsciente? Naturalmente, nós não o conhecemos senão como consciência, depois de ele ter sofrido uma transposição ou tradução em consciente.” (Freud, 2001a: 65). Não se pode aceder ao inconsciente em si mesmo; e mesmo naquilo a que se acede há um lugar obscuro, o célebre umbigo dos sonhos, que resiste à análise. Ora, também esta resistência deve ser analisada. Cito Jacques Derrida: “O segredo inacessível – é sentido, é cheio de sentido. Dito de outro modo, o segredo por ora furta-se à análise, mas, enquanto sentido, é analisável, *é homogêneo à ordem do analisável*.” (Derrida, 1996: 16).

Como fazer esta psicanálise do inacessível – do inconsciente que não se pode expor enquanto tal (Freud), mas que permanece no limite da razão analítica (Derrida)? Quando só se pode usar a palavra para analisar o que a excede e lhe resiste, que fazer? Talvez aceitar a resistência como o objecto em análise: a confissão de Lúcio como lugar de encobrimento e de revelação. Ou então, por outro lado: desistir. Renunciar ao inacessível. Nas palavras de Lúcio: “E parecia-me até que, se eu quisesse, num grande esforço, numa grande concentração, poderia explicar a mim próprio tudo quanto me obcecara. Mas concluí que valia bem melhor não explicar coisa alguma, esquecer tudo. *Esquecer é não ter sido*.” (Sá-Carneiro, 2004: 106).

Bibliografia

- Derrida, Jacques (1996) *Résistances – de la psychanalyse* (Paris: Galilée).
- Freud, Sigmund (1994) “Uma recordação de infância em «Dichtung und Wahrheit»”, in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise* (Mem Martins: Publicações Europa-América), 198-208.
- ____ (2001a) “L’inconscient”, in *Métapsychologie* (Paris: Gallimard), 65-121.
- ____ (2001b) “A questão da análise leiga”, in *Textos Essenciais da Psicanálise*, I (Mem Martins: Publicações Europa-América), 23-81.
- ____ (2005a) *Sigmund Freud présenté par lui-même* (Paris: Gallimard).
- ____ (2005b) “Los limites de la interpretabilidad de los sueños”, in *Nuevas Aportaciones a la Interpretación de los Sueños* (Madrid: Alianza Editorial), 7-11.

Lancastre, Maria José de (1992) *O Eu e o Outro. Para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro* (Lisboa: Quetzal).

Martins, Fernando Cabral (1994) *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro* (Lisboa: Estampa).

____ (2004) “Os vasos comunicantes”, in Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio* (2.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim), 133-142.

Sá-Carneiro, Mário de (1994) “7”, in AA.VV., *Orpheu* (ed. fac-similada dos três volumes, 2.^a ed., Lisboa: Contexto).

____ (1998) *Princípio. Novelas originais*, in *Primeiros Contos* (Lisboa: Assírio & Alvim), 7-161.

____ (1999) *Céu em Fogo. Oito novelas* (Lisboa: Assírio & Alvim).

____ (2001a) “Carta a Fernando Pessoa, datada de Paris, 20 de Julho de 1914”, in *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa* (Lisboa: Assírio & Alvim), 131-132.

____ (2001b) “Carta a Fernando Pessoa, datada de Paris, 31 de Março de 1916”, *ibidem*, 279-281.

____ (2004) *A Confissão de Lúcio* (2.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim).

Inconsciente e Arte:

Um Ponto de Encontro entre Fernando Pessoa e Freud

CLÁUDIA FRANCO SOUZA*

Fernando Pessoa foi um dos maiores artistas portugueses: poeta, prosador, crítico literário, criador de movimentos artísticos. No seu espólio encontramos diversos esboços de múltiplos projectos que o Poeta pretendia desenvolver. Encontramos também os vestígios das muitas leituras que Fernando Pessoa fez ao longo da sua vida, não só de poetas ou prosadores da literatura, mas também de várias áreas do conhecimento, como Filosofia e Psicanálise, e especialmente de Freud. Seria, por isso, importante demonstrar que a literatura pessoana não está à margem de outras ciências, e como essas áreas acabam por influenciar o processo artístico de Fernando Pessoa. Neste texto apresentarei as possíveis conexões entre a escrita de Pessoa e a psicanálise.

Antes de mais, é preciso considerar a biblioteca pessoal do poeta português. Na Casa Fernando Pessoa, onde estão muitos dos livros lidos pelo Poeta, encontramos apenas um livro de Freud, em tradução francesa, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, texto no qual o psicanalista austriaco realiza uma biografia do artista italiano, a partir de uma recordação de infância, trabalhando ainda a questão da sublimação da pulsão sexual. Obviamente é possível estabelecer pontos de contacto entre a biografia de Fernando Pessoa e de Leonardo da Vinci: ambos dedicaram-se exaustivamente a projectos artísticos, tiveram escassas experiências afectivas com o sexo oposto e as suas obras têm uma diversidade impressionante. Apesar dessa possível aproximação, o que de facto se destaca na obra pessoana em relação à Freud é a afinidade do pensamento de ambos, como, por exemplo, neste trecho de um texto inédito em vida do poeta português sobre filosofia política:

A psicologia moderna, embora ainda por constituir como ciência completa, ou pelo menos, organizada, chegou, porém a uma conclusão,

* Doutoranda, PUC-MG

diametralmente oposta àquela em que apoiava o século dezoito as suas filosofias. A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente; que o homem é primariamente um animal irracional, e apenas episodicamente racional; que o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos como todos os animais, e apenas por acréscimo e individualidade, um ente intelectual. (Pessoa, 1986: 1048)

Interessante é perceber o diálogo desse fragmento com a psicanálise, pois é a psicanálise que dá primazia aos processos inconscientes do sujeito, como ele ressalta: “A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente [...]”. Parece que o que Pessoa chama de ciência psicológica seria a psicanálise, ainda no seu começo e então pouco conhecida em Portugal, o que fica claro em trechos de uma de suas cartas a João Gaspar Simões.

Segundo o artigo publicado por José Martinho, “Sobre a recepção de Freud em Portugal”, é o médico Egas Moniz, um pouco antes de 1932, quem introduz o pensamento freudiano em Portugal, publicando um artigo sobre psicanálise em 1915, “As bases da psicanálise”.

Pessoa e Egas Moniz se encontraram em Lisboa em 1907, como relata José Martinho em seu artigo:

Depois de ter regressado a Lisboa vindo de Durban (1905), Fernando Pessoa, então com 19 anos (1907), consultou o Professor Egas Moniz. Não sabemos se Pessoa lhe falou das suas múltiplas personalidades, se conversaram sobre psicanálise, mas sabemos que o médico não podia ainda encorajar o jovem a pedir a famosa lobotomia para curar os males que o afligiam. Na altura, limitou-se a dizer-lhe para fazer um pouco de ginástica sueca, ao que parece com bons resultados, se acreditarmos no que afirma Pessoa no seu prefácio ao livro de António Botto. (Martinho, 2003: 3)

Ainda segundo o estudo de José Martinho, somente quatro portugueses se interessaram por Freud antes de 1940, além do médico Egas Moniz e de Pessoa: o Professor Abel de Castro, o ensaísta António Serras Pereira

(livro publicado em 1932 sobre psicanálise, educação e moral), o professor de psiquiatria Sobral Cid e João Gaspar Simões.

Sabemos da proximidade entre Pessoa e João Gaspar Simões e da discussão entre eles sobre a criação literária de Pessoa, evidenciada numa carta. Citarei apenas dessa carta de Pessoa a João Gaspar, escrita em 11 de Dezembro de 1931, as partes que nos interessam:

[...] entendo por Freud ele e seus seguidores. [...] Freud é em verdade um homem de génio, criador de um critério psicológico original e atraente, e com o poder emissor derivado de esse critério se ter tornado nele uma franca paranóia de tipo interpretativo. O êxito europeu e ultra-europeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do critério; em parte do que tem essa força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões e as seitas religiosas, compreendendo nestas, porque o são, as de misticismo político, como o fascismo, o comunismo, e outras assim); mas principalmente de o critério assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual.

[...] Ora, a meu ver (é sempre ‘a meu ver’), o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito porque nenhum sistema nos pode dar a complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-anatómica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: (1) o subconsciente e nossa consequente qualidade de animais irracionais; (2) a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente, (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja, a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles.

[...] Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o sistema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente – confesso – para afiar a faca psicológica e limpar ou substituir as lentes do microscópio crítico. (Pessoa, 1999: 338-339)

Fica claro que em 1931, ano no qual a carta foi redigida, Pessoa encontrava-se à vontade para analisar e criticar o sistema que ainda vinha sendo estruturado por Freud. No escrito citado, se, por um lado, o autor português destaca os limites que ele percebia na psicanálise (um certo reducionismo e uma paranóia de tipo interpretativo), por outro lado, Pessoa afirma a importância da psicanálise para que ele pudesse afiar sua faca psicológica e ampliar sua capacidade crítica.

Em outro escrito de Pessoa, uma análise sobre o drama, encontramos o termo “psico-análise” para se referir a Freud e seu sistema, não mais psicologia:

Freud e seus discípulos, através da “psico-análise”, afirmam a origem sexual de todas as psicoses. Justa ou não esta doutrina extrema, o certo é que a sexualidade domina os factos psíquicos tanto, se não mais, que os físicos; e que a sua importância notavelmente se vê quando se analisam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado. (Pessoa, 1986: 103)

É interessante notar que, à medida que caminhamos pelos escritos de Pessoa, parece que ele vai se familiarizando com a linguagem freudiana. Primeiro, Pessoa coloca Freud na psicologia e depois já escreve Freud e a psico-análise. Outro aspecto importante desta passagem é o facto de Pessoa concordar com Freud acerca da relevância da sexualidade nos processos psíquicos.

No espólio pessoano encontramos outras passagens que revelam não só o interesse de Pessoa pelo pensamento freudiano como também uma consonância com esse pensamento. Temos, por exemplo, um fragmento no envelope 15B2 que diz:

A grande divisão do psychismo humano é entre o psychismo consciente e o psychismo inconsciente.
[15B2 - 100]

Ou no envelope 15B1, onde escreveu:

O homem tem:

- (a) Inconsciente,
 - (b) Consciente,
 - (c) a relação entre esses,

 - (a) espontaneamente certo.
 - (b) certo por vezes.
 - (c)
- [15B1 - 99]

Neste pequeno excerto, que não sabemos se é um resumo de algum livro lido por Pessoa ou se era um esboço do seu próprio pensamento, percebemos, de acordo com a primeira citação feita, como na carta a João Gaspar, que essa linguagem sobre o inconsciente, tão própria da psicanálise, vai ser absorvida no pensamento de Pessoa.

Em um poema de 1917, escrito pelo ortónimo, existe uma outra referência ao inconsciente:

Súbita mão de algum fantasma oculto
 Entre as dobras da noite e do meu sono
 Sacode-me e eu acordo, e no abandono
 Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto
 Trago no coração, como de um trono
 Desce e se afirma meu senhor e dono
 Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
 Presa por uma corda de Inconsciente
 A qualquer mão nocturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
 De um vulto que não vejo e que assombra,
 E em nada existo como a treva fria. (Pessoa, 2005: 406-407)

Neste poema temos ressaltado o poder do inconsciente, um fio que prende e guia a vida do eu lírico durante a noite. Sabemos a importância da relação entre noite e inconsciente na psicanálise. A noite pode ser metafórica, representar esse momento no qual o sujeito consciente cede lugar a um outro que já não domina a cena com a razão, mas que é dominado por fantasmas ocultos, que se sente sombra, uma sombra assombrada por delírios ou por verdades inconscientes. É importante notar que se trata de um poema de 1917, quando Freud ainda estava elaborando seus conceitos psicanalíticos. E a poesia pessoana que, não estando na área científica, parece também estar mostrando a força deste lado oculto do sujeito, tão estudado por Freud.

Em outro poema, este de Álvaro de Campos, datado do ano de 1930, consta uma referência a Freud:

A liberdade, sim, a liberdade!
 A verdadeira liberdade!
 Pensar sem desejos nem convicções.
 Ser dono de si mesmo sem influência de romances!
 Existir sem Freud nem aeroplanos,
 Sem cabarets, nem na alma, sem velocidades, nem no cansaço!

A liberdade do vagar, do pensamento são, do amor às coisas naturais
 A liberdade de amar a moral que é preciso dar à vida!
 Como o luar quando as nuvens abrem
 A grande liberdade cristã da minha infância que rezava
 Estende de repente sobre a terra inteira o seu manto de prata para mim...
 A liberdade, a lucidez, o raciocínio coerente,
 A noção jurídica da alma dos outros como humana,
 A alegria de ter estas coisas, e poder outra vez
 Gozar os campos sem referência a coisa nenhuma
 E beber água como se fosse todos os vinhos do mundo!

Passos todos passinhos de criança...
 Sorriso da velha bondosa...
 Apertar da mão do amigo [sério?]
 Que vida que tem sido a minha!

Quanto tempo de espera no apeadeiro!
Quanto viver pintado em impresso da vida!

Ah, tenho uma sede sã. Dêem-me a liberdade,
Dêem-me no púcaro velho de ao pé do pote
Da casa do campo da minha velha infância...
Eu bebia e ele chiava,
Eu era fresco e ele era fresco,
E como eu não tinha nada que me ralasse, era livre.
Que é do púcaro e da inocência?
Que é de quem eu deveria ter sido?
E salvo este desejo de liberdade e de bem e de ar, que é de mim?
(Campos, 2002: 425-426)

Certamente, em 1930, a psicanálise não tinha a importância que tem hoje, importância enquanto ciência e também na vida quotidiana. Há algum tempo, mas não há tanto tempo, conceitos psicanalíticos atravessaram as grossas paredes da ciência e transbordaram no dia-a-dia. Conceitos fundamentais da psicanálise como inconsciente, recalque, sublimação, pulsão, instinto, complexo de Édipo são utilizados em conversas “leves e despreocupadas”, bem longe do consultório psicanalítico. A poesia pessoana parece antecipar essa constatação, de que, para sermos livres, teríamos que existir sem Freud e todos os conceitos criados por ele.

E uma questão que permeia esse estudo é de tentar descobrir porque Pessoa, que não era médico, não era professor, vai travar esse diálogo com o pensamento freudiano, num país que ainda nem sequer havia se interessado (salvo os cinco portugueses citados) pelos escritos e pela prática freudiana.

Para uma possível resposta, podemos recorrer ao próprio Pessoa e também a Roland Barthes. Ao próprio Pessoa, quando o mesmo diz, na carta a João Gaspar Simões, que o sistema freudiano “é imperfeito porque nenhum sistema nos pode dar a complexidade indefinida da alma humana”. Nenhum sistema, nenhuma literatura, nenhuma área do conhecimento humano conseguiu desvendar a alma humana, mas muitos pensadores tentaram. Muitos pensadores, muitos poetas, muitos prosadores, como Pessoa que tentou desvelar a alma humana e toda sua complexidade, que, durante

toda a sua existência, não se cansou de buscar uma explicação, um sentido. Seus escritos demonstram essa busca infinita, seja através da sua assinatura, ou da assinatura dos seus heterónimos ou dos seus semi-heterónimos que presenteiam o leitor com sua infinita capacidade, não de dar conta da imensa complexidade da alma humana, mas de mostrar a beleza criativa que habita o ser. Um ser da linguagem, que, ao contrário do ser heideggeriano que é um ser para morte, no caso de Pessoa, podemos afirmar que se trata de um ser para a escrita. Em um fragmento, ele confessa que sua pátria era a língua portuguesa. Sim, lá ele habitou não de maneira confortável e feliz. Desconfortavelmente complexo, contraditório, paradoxal, por vezes, deprimido (como em alguns dos traços do desassossego), sendo talvez essa palavra a melhor para definir a complexidade dos escritos pessoanos, desassossego. E provavelmente foi esse desassossego que o levou até aos escritos de Freud e a escrever que o inconsciente era “espontaneamente certo” e o consciente “por vezes certo”.

Outra explicação para Pessoa, leitor de Freud, seria aceitar o que propõe Roland Barthes na *Aula*, que “a literatura assume muitos saberes” e trabalha nos interstícios da ciência, como esclarece o seguinte excerto:

[...] a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indirecto, ilumina o novo dia que chega: A ciência é grosseira, a vida é subtil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (Barthes, 2004: 19)

Pessoa, leitor de Freud, se encaixa de forma perfeita no pensamento citado de Roland Barthes; o escritor português não faz ciência com a linguagem freudiana, faz literatura, faz arte, aumenta sua capacidade crítica (como afirma o poeta português) e, nesse fulgor indirecto, caminha ao lado do psicanalista austríaco. Não foi médico, não foi psicanalista, mas achou a interpretação freudiana da alma humana reducionista e utilíssima. Utilíssima para quê? Talvez para compreender que a sua escrita, a sua arte, a sua complexidade

originava-se daquela parte desconhecida do eu, de um eu que não teve receio em se mostrar fragmentário, porque o inconsciente era espontaneamente certo e porque a literatura pessoana se aproxima em muito dos hiatos existenciais, pois é muito mais dramática do que epistemológica. Porque os escritos pessoanos em verso ou em prosa são como o inconsciente, têm uma lógica própria, um saber latente e misterioso, um sentido que só pode ser experimentado, jamais totalmente explicado, pois o que está em jogo não é a funcionalidade do sujeito, mas a sua postura ou melhor a sua impostura diante da linguagem.

Bibliografia

- Barthes, Roland. (2004) *A Aula*, trad. de Leyla Perrone- Moisés (São Paulo: Cultrix).
- Campos, Álvaro de (2002) *Poesia*, ed. de Teresa Rita Lopes (Lisboa: Assírio & Alvim).
- Pessoa, Fernando (1986) *Obra poética e em prosa*, 3.º vol., org. António Quadros, volume III (Porto: Lello & Irmãos Editores).
- Pessoa, Fernando (2005) *Poesia 1902-1917*, ed. de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena (Lisboa: Assírio & Alvim).
- http://metacritica.ulusofona.pt/Arquivo/metacritica3/pdf3/jose_martinho.pdf (consultado em 27/06/2010).

Revisitando as Mais Belas Cartas de Amor

FILIPE PEREIRINHA*

Propomo-nos, então, visitar as *Cartas Portuguesas* (*Lettres Portugaises*, no original).

Publicadas em França em meados do século XVII, mais exactamente em 1669, as *Cartas Portuguesas* – que muitos consideram ainda as mais belas cartas de amor alguma vez escritas – são consideradas um clássico no género, constituindo um verdadeiro protótipo no domínio da literatura amorosa. De tal modo que as suas réplicas não cessaram de fazer-se sentir até hoje, de forma mais ou menos directa, quer no campo da literatura, quer mesmo fora dela.¹

Segundo Italo Calvino, um clássico é algo que se relê. Não só porque toda a leitura de um clássico é já, em certa medida, uma releitura, uma vez que nos chega trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa, mas também porque toda a releitura é uma leitura de descoberta igual à primeira (cf. Calvino, 1991: 7-9). Daí a nossa proposta: reler as *Cartas Portuguesas*.

Tal releitura, porém, é cheia de contrariedades, de pedras no meio do caminho, como diria o grande poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Desde logo porque não é certo que haja alguma coisa mais ainda a acrescentar às muitas e diversas leituras e análises já efectuadas em torno destas cartas. A não ser que recuperemos uma outra definição de Italo Calvino: um clássico é um livro que não acaba nunca de dizer o que tem para dizer (cf. Calvino, 1991: 9). Daí que seja possível retomá-lo de um outro ângulo, iluminá-lo com uma outra luz ou fazê-lo respirar com um novo alento.

* Investigador da Universidade Lusófona

¹ Este fenómeno teve início no próprio ano em que vieram a lume as “*Lettres Portugaises*” por meio de uma série de “respostas” (*réponses*) às mesmas. (Cf. Bray e Landy-Houillon, 1983: 10). Mais recentemente, o filme *A Religiosa Portuguesa* (Eugène Green, 2009) tem como pretexto as *Cartas Portuguesas*.

Ainda assim, vale a pena perguntar: não será um puro anacronismo pretender falar de algo que já não está na moda?

Com efeito, na era do “amor líquido” – para retomar a expressão de Zygmunt Bauman –, em que os frágeis laços humanos se rompem, desatam e liquefazem cada vez mais e mais depressa, escrever cartas de amor parece ter caído definitivamente em desuso (cf. Bauman, 2006). Além disso, falar de amor em tempo de crise, como se diz, em que o discurso do capitalismo exige mais produtividade e o discurso político mais sacrifício, parece ser uma mera perda de tempo. Na era da ciência e do capitalismo falar de amor é uma perda de tempo. Por isso, vou procurar ser breve. Há outras coisas mais úteis, mais importantes para se falar. Até o futebol parece ser mais importante que o amor por estes dias (risos).

Já o psicanalista francês Jacques Lacan chamava a atenção, no dia 13 de Março de 1973, para este facto. “Como não sentir – que a respeito de tudo o que pode articular-se desde a descoberta do discurso científico, é pura e simples perda de tempo falar de amor” (cf. Lacan, 1999: 105-106). Até porque o amor tem vindo a converter-se em algo cada vez mais estranho na era da “avaliação”, da “loucura quantitativa”. Efectivamente, quando tudo é sujeito à medida e à comparação, como medir o que não tem medida certa ou comparar o que é incomparável?

Escrever cartas de amor parece fazer parte de uma outra época, em que o tempo, por assim dizer, ainda não se havia estreitado, contraído, até à dimensão do instante, do instantâneo, da mensagem ou da comunicação em tempo real, graças à televisão, ao telemóvel, à Internet, ao *Facebook* e afins. Uma época longínqua, ao que parece, em que a presença ou a ausência dos corpos ainda não se tinha *virtualizado*.

Desse ponto de vista, talvez falar de amor (declarar, por exemplo, o seu amor a alguém) seja diferente da carta de amor: esta é uma garrafa atirada ao mar da ausência, pressupõe a ausência do objecto. Numa era em que tudo se aproxima e acelera, ainda que virtualmente, a carta de amor, coisa lenta e cativa da distância, não tem lugar. Um *e-mail* não é, efectivamente, uma carta de amor.

De uma carta de amor não se sabe nunca, de antemão, se ela vai chegar ao seu destino ou obter resposta. As *Cartas Portuguesas*, além disso, colocam-nos um novo problema, pois, na verdade, qual é o seu destino? Ou, melhor dizendo, o seu destinatário? A quem se dirigem elas?

A pergunta não é inteiramente descabida, uma vez que aquela que toma aí a palavra para endereçar o seu amor ao amado distante, um suposto oficial francês, e que a si mesma se denomina, desde a primeira carta, “pobre Mariana” (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 17), acaba dizendo que escreve mais para si mesma do que para ele, como se o aparente diálogo que procura estabelecer com o outro ausente fosse redutível a um simples monólogo consigo própria (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 41).

Daí que pudéssemos dizer, com Lacan, que num certo sentido uma carta chega sempre ao seu destino. Mesmo quando ela não é enviada ou se extravía no caminho, como acontece por vezes, de alguma forma já chegou onde tinha de chegar, isto é, ao seu verdadeiro destinatário: o Outro, longínquo e distante – tanto mais distante quanto infinitamente próximo –, que cada um de nós é para si mesmo.

As *Cartas Portuguesas* são um clássico no género, como dissemos, não só porque se relêem, mas também porque fizeram escola, permitindo que irrompesse um novo modo de dizer. Elas marcam um ponto de viragem: o sujeito da enunciação – supostamente uma mulher – toma aqui a palavra para dizer o abandono, as feridas e desgostos amorosos a que é sujeita; bem longe, por conseguinte, dessa figura inumana, cruel e inacessível celebrada pelo “teatro masoquista do amor cortês”, segundo a expressão de Slavoj Žižek (cf. Žižek, 2006: 17-23).

Uma (suposta) mulher toma aqui a palavra, abertamente e sem reservas, para dizer a íntima afinidade entre o amor e o sofrimento. Tal como escreve Mariana, no final da primeira carta: “Ama-me sempre e faz-me sofrer ainda mais (*encore*)” (*Cartas Portuguesas*, 1993: 19). Ou, já na segunda: “Sei bem qual é o remédio para o meu mal, e depressa me livraria dele se deixasse de te amar. Ai, mas que remédio... Não; prefiro sofrer ainda mais do que esquecer-te.” (*Cartas Portuguesas*, 1993: 23)

Será esta uma característica da feminilidade (como chegou a pensar Helen Deutsch, por exemplo), um dos efeitos do cristianismo sobre a mulher ocidental (como acredita o filósofo Michel Onfray) ou, simplesmente, uma fantasia masculina (como pensava Lacan)? (cf. Lacan, 1998: 740).

Se bem que esta última hipótese seja, a nosso ver, bastante plausível – e aliás consentânea com os dados, na medida em que aquele que fala nas cartas

como se fosse uma mulher é na realidade um homem – não deixa de ser igualmente verdade que parece haver entre algumas mulheres e o sofrimento (por amor) uma certa “afeição”, como diz Mariana: “Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento de que és a única causa já vou tendo afeição.” (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 16).

É o que mostra, por exemplo, o chamado fenómeno das Mulheres que Amam Demais Anónimas (MADA).² Como se elas procurassem, de alguma forma, escrever direito por linhas tortas, lutando por algo de sólido num mundo líquido, se bem que o preço a pagar seja por vezes demasiado elevado.

Mesmo que tenha caído entretanto em desuso escrever cartas de amor, parece que o amor ainda se inscreve no corpo e na mente de certas mulheres e, bem assim, de certos homens. Tal como acontecia no século XVII, ele ainda faz estragos, mesmo se é uma perda de tempo, uma inutilidade. E, ainda por cima, faz sofrer. É tudo, menos razoável. O contrário do bom senso. Há nele, porventura, uma outra satisfação, um *gozo* – como diria Lacan – que escapa ao discurso da ciência e do capitalismo vigentes.

Mas porque se escrevem – ou melhor, se escreviam – cartas de amor? A pergunta remete, porventura, para uma questão mais prévia e geral: porque se escreve? Qual a função da escrita?

Esta é uma questão tanto mais importante quanto a nossa época, mesmo se deixou cair em desuso a carta de amor, continua a exigir – e porventura de um modo cada vez mais imperativo – que se escreva indefinidamente.

Na verdade – como recordava o psicanalista Jacques-Alain Miller há alguns anos – “aquilo que caracteriza a nossa época, contrariamente ao que se crê, não é sobretudo a proliferação das imagens. É certo que elas dominam por meio da sedução que exercem, de tal forma que o poder político não deixa de as manipular, mas de facto o osso da questão continua a ser a escrita sob a forma de registo (...). A imagem é exaltada, mas é a escrita (...) que é efectiva” (Miller, 2004: 77). Escreve-se cada vez mais, ainda que se leia cada vez menos. É o que se diz por aí. O que demonstra que nem tudo o que se escreve seja para ler.

² Ver, por exemplo, o belo livro de Marília Gabriela (Gabriela, 2009).

Já o narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* – um romance “programático”, digamos assim, de José Saramago – dizia, à sua maneira, esta pulsão da escrita. A certa altura, quando explica a razão por que decidiu transitar da pintura à escrita, o narrador, até aí um mero retratista, diz o seguinte: “É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes.” (Saramago, 1983: 50).

Este movimento de expansão de si mesmo, do mundo e da verdade por intermédio da escrita (pois o que é perseguido no romance de Saramago é, efectivamente, a própria verdade, a “verdade de S.”, como diz o narrador) é contrabalançado, de alguma forma, na ciência desde Galileu. Esta, com efeito, procura esvaziar o homem e o mundo das suas “qualidades” para os dominar e reduzir por meio da letra, da equação, da escrita matemática. O produto da ciência – como tão bem escreveu Robert Musil – é um “homem sem qualidades”, sujeito a séries algébricas – como se diz no romance homónimo – de onde a alma se retirou.

Na escrita científica, a verdade não tem estrutura de ficção, como acontece na literatura, mas constitui um “saber no real”; ela explica, por exemplo, como se “relacionam” um óvulo e um espermatozóide para formar um novo ser.

No caso do ser humano, porém, como repetia Lacan, nada de semelhante se escreve. A relação entre os sexos não é da ordem de um saber previamente estabelecido no real, que pudesse escrever-se ou codificar-se de uma vez por todas, numa fórmula, mas da ordem de um “encontro” sempre contingente.

É neste sentido, como afirmava Lacan, que “o amor é poesia” (Lacan, 1999: 93). Ele não é fruto de um qualquer instinto, mas antes de uma trama, feita de palavras e silêncios, de uma história singular que nos permite dar passos, num sentido ou noutro, ou tropeçar, isto é, cair por vezes em impasse. É por isso, como dizia o conhecido sexólogo Júlio Machado Vaz, que os nossos amores são “difíceis”. Não há receituário para eles, mesmo que não falem inúmeras promessas de receita.

Não obstante, porém, durante um tempo, um intervalo de “tempo em suspenso”, é como se fosse possível converter o que é apenas da ordem do encontro, da contingência em necessidade lógica. Como se houvesse no

amor um desejo de elevar o facto de que ele tenha chegado a existir uma vez à dignidade do que não cessaria jamais de existir.

Dizendo à maneira de Lacan: “Todo o amor, subsistindo unicamente pelo *cessa de não se escrever* (isto é, aquilo que não se escrevia no real, inscreveu-se um dia no encontro entre os sexos) tende a fazer passar a negação ao *não cessa de se escrever*, não cessa, não cessará.” (Lacan, 1999: 184). Ou seja, como diria o narrador do romance de Saramago, a poder escrever-se para sempre. Ou, então, como pede Mariana: *ama-me sempre...*

De um modo um pouco mais perverso, digamos assim, mas nem por isso menos ilustrativo, o *Diário de um Velho Louco*, do escritor japonês Junichiro Tanizaki, conta-nos a história de um homem cuja maior ambição no fim da vida consistia em mandar gravar as pegadas da mulher que amava, a sua jovem nora, Satsuko, na lápide da sua sepultura, de modo a sentir-se pisado pelos seus pés gentis por toda a eternidade. Nada mais afastado da “relação” biológica, natural, passível de escrever-se cientificamente, entre um óvulo e um espermatozóide!

Um dos interesses das *Cartas Portuguesas* é mostrar que, se a aspiração à eternidade faz parte intrínseca do amor (pois “o amor pede amor, não cessa de pedi-lo, pede sempre mais, ainda”) (Lacan, 1999: 12), o que acaba, finalmente, por acontecer não é a sua eternização, mas a ruptura, que Mariana assume e declara na última carta.

São cinco, no total, as *Cartas Portuguesas*. Elas permitem-nos acompanhar a evolução gradual dos sentimentos de Mariana relativamente ao amado ausente: primeiro, a celebração do amor, dos seus encantos, mas também das suas agruras, das suas feridas; em seguida, progressivamente, o amor vai-se embebendo de sofrimento e misturando com o ódio; por último, vem a indiferença. Mariana, a mesma que dizia estar disposta a perder tudo por amor, (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 30) a morrer se fosse preciso, confessa na última carta que a indiferença lhe é intolerável. (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 47)

O que acaba por matar o amor, como seu contrário, não é propriamente o ódio – como já Freud havia posto em relevo – mas a indiferença. O amor, como tal, é sempre recíproco, exige reciprocidade, que o Outro esteja lá de alguma forma, mesmo que apenas suposto; se tal não acontece, como é o caso, ele perde a razão de ser.

Como desabafa Mariana na última carta, finalmente decidida a desfazer-se e queimar as lembranças de um amor que esfriou entretanto: “livrei-me do encantamento.” (*Cartas Portuguesas*, 1993: 53). E descobre, com isso – ela que é uma boa ilustração de cada um de nós, na sua íntima exterioridade – que lhe queria a ele, ao amado distante, menos que à sua própria paixão, isto é, ao seu sintoma, ao que a fazia (quase) morrer e viver ao mesmo tempo (cf. *Cartas Portuguesas*, 1993: 47).

Mas talvez, enfim, a questão não resida apenas – como afirma Lacan – em que o amor seja poesia, isto é, uma trama que enreda os corpos numa dança, num jogo significativo, mas que isso vá tão longe que chegue a perturbar, a pôr em causa a própria realidade biológica, anatômica dos corpos. Na verdade, contrariamente ao que pensava Napoleão Bonaparte – segundo uma frase retomada por Freud – a anatomia não é o destino. Por meio da língua, os corpos são como que arrancados, deslocados, desterritorializados do lugar congénito que supostamente lhes pertence. O que sobra disso – como dizia Lacan – é o mistério de um corpo falante. (Lacan, 1999: 165)

Em matéria de amor, o sexo (anatômico) não conta, como dizia Lacan. Ou conta pouco. Pelo menos, ele não é absolutamente decisivo. De tal modo que não faltaram, ao longo do tempo, incursões no campo feminino por parte dos homens (fazem parte desta lista Guilleragues, o verdadeiro autor das *Cartas Portuguesas*, mas também S. João da Cruz ou o nosso Bernardim Ribeiro, entre outros), ou no campo masculino por parte das mulheres (refiro apenas, a título de exemplo, *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, cujo narrador é um homem, Rodrigo S.M., e, mais recentemente, *Os Íntimos*, de Inês Pedrosa).

Na realidade, se me permitem recorrer a um neologismo de Lacan, preferia dizer: os *éxtimos*. O poder da língua sobre os corpos é tal que faz de cada um de nós *éxtimo*, isto é, ao mesmo tempo “íntimo” e “estranho” a si mesmo. Irremediavelmente.

Estranho, aqui, não significa apenas excêntrico, por exemplo, mas igualmente o que vem ou que é de fora, estrangeiro. Como as *Cartas Portuguesas*: supostas provir de um outro país, de um outro lugar, de uma outra língua. Elas são, com efeito, apresentadas, desde a publicação inaugural, como sendo a “tradução” francesa de um suposto “original” português e não uma

criação genuína de Guilleragues, o seu verdadeiro autor. Um autor que se revela unicamente pela singularidade da sua ausência, como diria Michel Foucault (Foucault, 2005: 318). Como se não houvesse outro modo de aceder ao que nos é mais próprio senão por meio dessa travessia pelo Outro. “Pois nós próprios” – como diz Giorgio Agamben – “somos mais e menos do que nós próprios.” (Agamben, 2005: 12).

Porém talvez a questão possa colocar-se ainda de outra forma. Como dizia o escritor Marcel Proust, segundo uma frase retomada por Deleuze – “os bons livros são escritos numa espécie de língua estrangeira.” (Deleuze, 1993: 7). O que seria, na verdade, um livro que não permitisse a cada um de nós habitar, conviver com essa íntima estranheza? Um livro que não nos arrancasse de nós, levando-nos para fora, que não nos *estrangeirasse* de um modo ou de outro?

Isto não quer dizer apenas que os bons livros sejam escritos numa língua que não a materna, mas antes que a própria língua materna é usada neles como se fosse outra, como se houvesse nela um *fora* irredutível.

As *Cartas Portuguesas* são, a meu ver, um dos nomes desse fora. Elas dizem não apenas o amor de Mariana pelo amado ausente, mas sobretudo – atrever-me-ia a afirmar – um genuíno e profundo “amor da língua” (Milner, 1978). Na verdade, mais do que dizer o seu amor ao outro, é o desejo de bem dizer a força que as move. Eis aquilo a que nem o fim do amor, declarado por Mariana na última carta, é capaz de pôr fim: o desejo de bem dizer que ela encarna.

É por isso que, mesmo se é uma perda de tempo falar de amor, como dissemos antes, nem por isso deixa de valer a pena, ainda assim, perder algum tempo a reler estas cinco “flores de bem dizer” – para servir-me aqui de um título de François des Rues (cf. Bray e Landy-Houillon, 1983: 8) – que são as *Cartas Portuguesas*.

Resta, para concluir, uma questão: porquê escolher falar destas cartas num encontro de psicanálise e cultura portuguesa, uma vez que elas vêm de fora, de um outro lugar, de uma outra cultura? Não foi apenas, confesso, devido ao mal-entendido que persistiu durante séculos acerca da sua verdadeira autoria (Guilleragues ou Mariana Alcoforado) e proveniência (França ou Portugal), mas sobretudo porque, cada vez mais, segundo creio – na era da

globalização em que vivemos –, uma cultura é o resultado de um sem número de linhas que vêm de fora, de outros lugares, e a atravessam, de vagas que a banham e centrifugam. Mas não terá sido, na realidade, sempre assim?

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2005), “O autor como gesto”, *Profanações* (Lisboa: Cotovia).
- Bauman, Zygmunt (2006), *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos* (Lisboa: Relógio D'Água).
- Bray, Bernard; Landy-Houillon, Isabelle (org) (1983), *Lettres Portugaises, Lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres* (Paris: Flammarion).
- Calvino, Italo (1991), *Porquê Ler os Clássicos?* (Lisboa: Teorema).
- Cartas Portuguesas* (1993), tradução de Eugénio de Andrade (Lisboa: Assírio e Alvim).
- Deleuze, Gilles (1993), *Critique et Clinique* (Paris: Les Éditions Minuit).
- Foucault, Michel (2005), “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Philosophie, anthologie* (Paris: Gallimard)
- Gabriela, Marília (2009), *Eu que Amo Tanto* (Carnaxide: Editora Objectiva).
- Lacan, Jacques (1998), “Para um congresso sobre a sexualidade feminina”, *Escrito* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor).
- Lacan, Jacques (1999), *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (Paris: Éditions du Seuil).
- Miller, Jacques-Alain (Junho 2004), *La Cause Freudienne*, n.º 57 (Paris: Navarin Éditeur).
- Milner, Jean-Claude (1978), *L'amour de la langue* (Paris: Éditions du Seuil).
- Saramago, José (1983), *Manual de Pintura e Caligrafia* (Lisboa: Caminho).
- Žižek, Slavoj (2006), *As Metástases do Gozo* (Lisboa: Relógio D'Água).

Se Isto é um Poeta ou A Mão na Ferida¹

JOANA MATOS FRIAS*

Quand verra-t-on naître des poètes? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins. N'avons-nous pas éprouvé, dans quelques circonstances, une sorte de terreur qui nous était étrangère? Pourquoi n'a-t-elle rien produit? N'avons-nous plus de génie?

D. Diderot
De la poésie dramatique (1758)

Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter qu'il y a une histoire de la littérature.

R. Barthes
Leçon

Talvez faça sentido dar início a estas reflexões articulando as premissas de Diderot e de Barthes com um princípio determinante que Slavoj Žižek desenvolve na esteira de Lacan, ao abrir um dos seus ensaios críticos sobre a voz obscena: quando pensamos na correlação entre a arte e a história, temos de abandonar definitivamente o condicionamento determinista que vê naquela o reflexo ou a expressão imediata desta, e reger-nos pelo princípio essencial que nos leva à diferenciação entre a realidade (social, histórica) e o Real. O Real da história, insiste Žižek, é justamente “o que resiste à historização” (Žižek, 2006: 11). No caso da Literatura Portuguesa, não precisaremos de

¹ Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

* Universidade do Porto

recuar muito para encontrar evidenciados os problemas estéticos a que uma indistinção entre a realidade e o Real pode conduzir a arte: há menos de um século, o nosso neo-realismo produziu uma obra cuja intemporalidade artística se viu e vê permanentemente ameaçada na sua sobrevivência graças a tal confusão. Com a agravante de, como sublinhou Eduardo Lourenço no célebre “Psicanálise mítica do destino português” (1977-78), o neo-realismo ter sido mais convergente do que se propunha na sua reconfiguração da “imagem íntima” do país, e, sobretudo, de ter fundado a sua imagologia numa visão estreitamente nacional da história, ignorando a outra face do terror em tempos de cólera. Quando Eduardo Lourenço, no mesmo texto, lembra que o neo-realismo não teve, porque não podia ter, “o sentido do *trágico* histórico”, o que está em causa é justamente a impossibilidade artística que o neo-realismo demonstrou de pensar ou exprimir o Real esteticamente, e de o fazer a uma escala supra-nacional – diríamos até, supra-provincial –, sem esquecer o que as afinidades designativas também trazem de neo-romântico ao neo-realismo (Lourenço, 1988: 32-34). Em rigor, neste «sentido do *trágico* histórico» que o neo-realismo não quis ou não conseguiu exprimir estaria precisamente o Real, isto é, a História enquanto resistência à sua própria circunstancialidade, a História enquanto efeito, ou, nos termos de Dalí, enquanto persistência da memória. Este foi o Real que, pela mesma altura, compôs a base trans-histórica da Poesia Social Inglesa dos anos 30, com o *Massacre dos Inocentes* de W. H. Auden à proa, que anos mais tarde estaria na própria base do Teatro do Absurdo de um Ionesco ou de um Beckett, e que no caso particular da Literatura Portuguesa uniu a vocação ético-estética dos poetas congregados em torno dos *Cadernos de Poesia*, nos anos 40, e, poucos anos mais tarde, a dos escritores surrealistas. Quer dizer que, num aparente paradoxo, a arte que nos anos 40 do século XX mais procurou afastar-se da realidade foi justamente aquela que logrou, de forma mais eficaz, traduzir o impacto insuportável do Real na consciência infeliz do artista: entre a arte do testemunho proclamada em tempos de guerra por Jorge de Sena e os seus companheiros dos *Cadernos*, firmada num entendimento responsável da expressão poética que fosse simultaneamente fiel ao mundo e à poesia e assegurasse a “comunhão de todos os inquietos, todos os insatisfeitos, todos os que exigem do mundo, para os outros, a generosidade que lhes foi negada” (Sena, 1988: 27) e a “dinamitadora subversão” (Lourenço, art. cit.: 33) levada a

cabo por um surrealismo tardio, pós-guerra, estabeleceu-se na Literatura Portuguesa a *consciência sensível* do mundo, em muitos casos uma genuína *consciência vigilante*, que, apesar das grandes diferenças de programa estético, deu por fim expressão ao mal-estar da civilização que tantas literaturas nacionais haviam já apresentado sob a forma da angústia. Assim se traçou a complexa linhagem da poesia das décadas subsequentes, até ao início difuso deste século que é o nosso. O que de alguma forma parece fazer todo o sentido, pois entre os poetas dos *Cadernos* e os poetas surrealistas compõe-se, de facto, o perfil de uma geração multimoda com uma experiência e um destino comuns derivados da inevitabilidade de ter nascido nos anos da eclosão da Primeira Grande Guerra e nos que imediatamente se seguiram, sem ter tido portanto qualquer experiência real de uma Europa pré-guerra, o que faz destes escritores filhos legítimos do lema do D. H. Lawrence em *Kangaroo*, “Foi em 1915 que findou o velho mundo”, e porventura os primeiros representantes de uma modernidade composta por aqueles “sobreviventes responsáveis” de que viria a falar Lévinas (Lévinas, 1995), esses complexos *Hollow Men* que T. S. Eliot imortalizou no seu poema. Nascidos assim biologicamente com a Primeira Grande Guerra, e poeticamente com a Segunda, estes escritores foram os primeiros poetas de uma novíssima civilização que teve o Homem como herói², mas que, muito significativamente, nasceu sob o signo da barbárie, situando-se assim no centro histórico da redefinição de cultura que George Steiner equacionou no seu *Castelo do Barba Azul*, numa aguda releitura crítica de um Eliot apático. O que nos reconduz a uma questão essencial: que angústia se exprime na poesia portuguesa a partir dos anos 40 do século XX? A da realidade ou a do Real?

Da Revolução Russa e da Primeira Grande Guerra até ao Terrorismo do fim do século, toda a história do século XX assentou na reconfiguração da relação entre a terra, o território e o terror mediada pela barbárie, conforme resumiu Steiner ao eleger como o brado mais inesquecível e profético do século XIX o *plutôt la barbarie que l'ennui* de Théophile Gautier, a que poderemos

² Uma época trágica em que, na apreciação de Merleau-Ponty, o herói deixou de ser Lúcifer ou Prometeu, e passou a ser o próprio Homem: não um céptico, não um diletante, não um decadente, mas o Homem com “a experiência do acaso, da desordem e do fracasso, de 36, da Guerra de Espanha, de Junho de 40” (Merleau-Ponty, 1963: 330-331).

naturalmente juntar a *barbarie ordinaire* de que fala Jean Clair no seu livro sobre Music em Dachau (Clair, 2001) e, muito especialmente, a *banalidade do mal* assinalada por Hannah Arendt no seu registo do julgamento de Eichmann em Jerusalém.

“Eu nasci para instalar nervos no vosso tédio”, anuncia Vasco Gato, poeta português do século XXI, num livro que parece fazer aqui todo o sentido (Gato, 2007: 9). Se, por um lado, a realidade histórica do século XX se traça desde a imprevisível “escala numérica do inventário quotidiano da morte que faz de 1915 o fim da ordem europeia” (Steiner, 1992: 41) até à conversão do acidente em método durante a Segunda Guerra Mundial, obrigando à tentativa de “compreensão mais completa possível da fenomenologia do assassinio de massa” (com consequências inestimáveis em todos os conflitos que marcaram o mundo na segunda metade do século), por outro lado, não menos decisivo, o Real que o século XX foi esboçando no desenho interno do inconsciente colectivo e individual constituiu-se com base na progressiva possibilidade de visualização da barbárie que, naturalmente, teve início na Segunda Grande Guerra para nunca mais parar. *Images malgré tout*, no sugestivo título de Georges Didi-Hubermann sobre quatro fotografias clandestinas do extermínio judeu, é no fundo o conjunto de imagens que, a partir de meados do século, transformou a dimensão até então inimaginável da barbárie numa dimensão primeiro imaginável, depois imaginada, e por fim vista, revista e aumentada (Didi-Huberman, 2003)³. Pelo que, de certa forma, qualquer um de nós, hoje, poderia responder ao amante japonês de *Hiroshima*, *Mon Amour* como ela lhe respondeu:

LUI: Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE: J’ai tout vu. Tout... [...] Comment aurais-je pu éviter de le voir?

LUI: [...] Tu n’as rien vu à Hiroshima...

ELLE: Je n’ai rien inventé.

³ Em *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera’s Eye*, Barbie Zelizer aborda de forma sistemática o modo como as primeiras imagens do holocausto configuraram toda a nossa memória dele (1998).

LUI: Tu as tout inventé.

ELLE: Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion. (Duras e Resnais, 1959)

Vi, logo recordo. Vi, logo procuro esquecer. Vi e estou aqui, logo sobrevivi. Sobrevivi, logo sou testemunha: “eu fui dispensado da minha morte para escrever este poema”, confidencia de novo Vasco Gato (Gato, 2007: 29). Eis em poucos passos e em muito breves traços a crise essencial do testemunho com que se debate o artista da segunda metade do século XX, crise que naturalmente não deixa de estar sintetizada no já por demais relido e discutido *dictum* de Adorno. A poesia que não é possível depois de Auschwitz é precisamente a que vise a realidade, o facto, e ignore o Real, o efeito. Porque essa ignorará que o sentido do trauma está justamente na passagem da ferida do corpo à ferida da mente, a essa ferida cuja invisibilidade dói mais. Regressar ao Real significa, assim, trabalhar por entre as ruínas da memória, dando voz à memória profunda do eu enterrado, à memória angustiada do eu dividido, à memória humilhada do eu dominado, à memória infectada do eu improvisado e sobretudo à memória (não) heróica de um eu diminuído (cf. Langer, 1991: *passim*), porque é na sobreposição de todas estas memórias que se constitui a condição humana e – porque não dizê-lo? – a condição poética da segunda metade do século XX: “Eu nasci para a memória de um acontecimento”, assume ainda Vasco Gato, poeta do século XXI (Gato, 2007: 9). E é aqui que se torna imperativo sublinhar que o “regresso ao Real” não pode ser nunca equacionado como um regresso “à realidade” e muito menos um regresso “da realidade”. Como sublinhou Cathy Caruth no seu incontornável *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, é nesta relação complexa entre saber e não-saber que a linguagem da literatura e a teoria psicanalítica da experiência traumática precisamente se encontram (Caruth, 1996: 3): quer dizer, acrescentaríamos ainda, é nesta relação complexa entre dizer e não-dizer que o trauma se instaura enquanto neurose na literatura, conduzindo ao questionamento essencial que também Vasco Gato exprime no verso “é propício saber? é propício não saber?” (Gato, 2007: 11). A única poesia possível depois de Auschwitz é pois a que daquele Real inexprime o exprimível, nos conhecidos termos de Roland Barthes, apresentando-se como a

mais autêntica voz obscena de um tempo íntimo também ele profundamente obsceno, como sintetizou lapidariamente Vasco Gato ao proclamar: “Não se sai do abismo, aprende-se a sua linguagem” (*idem*: 34).

Penso assim, estabelecendo uma ligação só aparentemente abrupta, numa das últimas obras publicadas por este poeta português nascido no final da década de 70 do século XX, cuja obra poética teve início no ano 2000 e que num poema já antigo se questionava: “A ferida por baixo da cicatriz/ – quem cura?” (Gato, 2003: 29). Na verdade, a questão é mais vasta ainda, conforme denuncia o resto da composição:

Na varanda esquecida
por trás de toda a magia da noite
(há tanta solidão em quem repara)
dura um homem que diz baixinho
assim quase para fora

A ferida por baixo da cicatriz
– quem cura?

A varanda está esquecida, o poeta vive a tanta solidão de quem repara, de quem testemunha, mas o homem *dura*, quer dizer, o homem sobrevive, e ao sobreviver questiona-se, *baixinho*, sobre a ferida. É por isso que me detenho, não neste livro, mas num outro de Vasco Gato, mais recente, e no seu título: *Omertà*. Trata-se de uma obra publicada em 2007. Poderia ser uma obra sobre crime e castigo, mas não, é uma obra fundada no crime e no seu silêncio: *Omertà*, estranhíssimo neologismo do código de honra da Mafia composto com base no próprio *homem*, ou na *hombridade*. *Omertà* é o código de silêncio perante o crime, quer dizer, *Omertà* não é mais do que a legitimação da crise do testemunho a partir da condição de sobrevivência de um poeta que também responde ao amante japonês de Hiroshima nos mesmos termos que ela:

Mas eu vi, durante um bombardeamento, um rapaz sair com um ramo de flores na mão. Era louro e trazia uma camisa azul.

[...]

Eu vi que eram 17 horas e que iam fuzilar o dia. Eu vi a gentileza dos assassinos.

[...]

Eu vi que era preciso tirar a roupa, que o bebé suava. Eu vi a febre. Eu vi que alguém se aproximava.

Eu vi uma sepultura aberta e no fundo uma guitarra.

[...]

Mas eu vi a tristeza alojar-se numa artéria. Eu vi um trapezista falhar um braço. Eu vi 300 vidas coladas com cuspo.

[...]

Eu vi um poema cheio de sacos de sangue. Eu vi um poema a soro. Eu vi um poema sem parentes, num hospital muito branco, e uma enfermeira surda.

[...]

Eu vi uma caneta entrar em hemorragia. Eu vi uma mulher que dormia ao meu lado. Eu vi os seus dois braços. Eu vi que a caneta escrevia por manchas. Eu vi que era um outro alfabeto.

[...]

Eu vi uma bailarina incendiar-se em palco. Eu vi uma orquestra de sombras. Eu vi um biombo revelar a silhueta da morte. Eu vi a febre.

Eu vi um lençol estendido a pingar sobre um ramo de flores caído. Eu vi um rapaz louro com a barriga aberta. Eu vi o pó do irreversível. Eu vi o coração da guerra.

Mas eu vi a alucinação. Eu vi que os olhos se moviam. [...]

[...] Eu vi a eternidade em câmara lenta. [...]

[...] Eu vi uma coisa e todas as coisas. Eu vi que isso era bom. Que isso era quente. Que tinha narração. (Gato, 2007: 31-33)⁴

No centro da *Omertà*, portanto, no centro do silêncio, abre-se, apesar de tudo, a possibilidade da narração. O que ainda faz mais sentido se retomarmos uma das imagens com que abre este livro: “tenho camisas e cicatrizes que não me servem/ [...] // espera-me um comboio sinistro / cujo bilhete é uma locomotiva de braços” (*idem*: 8); e uma das que o encerram: “Abres a boca para viver desesperadamente./ E zero. Dez comboios em partida simultânea. / O som desse êxodo” (*idem*: 49). Os comboios, o êxodo: *Moisés e o monoteísmo, images malgré tout...* Ou antes, palavras apesar de tudo: as únicas possíveis, as únicas fiéis, já que o grande problema da responsabilidade pós-Segunda Guerra é exactamente o da passagem da responsabilidade daquele que faz àquele que vê e não faz nada perante o que vê. Ou seja, nos termos precisos de Michael Herr no seu decisivo *Dispatches*, de 1977, o essencial do problema reside em desarmazenar aquilo que em nós pode ficar interminavelmente armazenado no olhar, como Vasco Gato tão bem sabe quando fala dessa “clepsidra invisível a destilar o álcool dos meus olhos na ferida do mundo” (Gato, 2007: 59).

“Vivi à queima-roupa todo o calendário. No relatório policial ficou apenas declarada a minha inocência. Mas, de facto, eu estava lá” (*idem*: 45): é certo que o período de incubação do trauma parece ser demasiado longo, mas só esta amplitude do tempo de latência dos acontecimentos infra-humanos que configuraram a história do século XX permite a reconfiguração do trauma no sintoma e, fundamentalmente, a sua comunicabilidade em termos não

⁴ Veja-se a similaridade estrutural e enunciativa de um poema em prosa de valter hugo mãe, num livro quase contemporâneo do de Vasco Gato: “eu vi uma mulher esca- da abaixo aos trambolhões. ficou meia desfeita de formas, uma indisposição de figura que lhe deu para a vida inteira. era uma mulher bonita a ficar feia em tão pouco tempo” (mãe, 2006: 58).

necessariamente referenciais, permitindo que, como tão bem notou Caruth, a história apareça lá onde o entendimento imediato não o permite. Eis de novo a voz de Vasco:

Tenho uma palavra fora do sítio. Não mato, nunca matei. Nunca dei vida. Nunca fui atropelado de madrugada. Nunca entrei numa ambulância implorando salvem-me. Nunca parti um osso. Nunca arrastei uma criança pelos cabelos. Nunca esfolei um coração. Nunca incendiei uma casa. Sim, estive morto. Mas não totalmente. (*idem*: 18)

Eis nela a latência. O poder poético do trauma está justamente aqui, neste esquecimento voluntário que se diz enquanto esquecimento porque não se pode dizer enquanto experiência. Porque essa experiência não suporta a linguagem. (“Porque esta musculatura desconexa / é o poema / e o poema o óbito provisório / do que não morre nunca / do que se faz nas ligaduras infectas”) Porque a aporia do conhecimento histórico, como nos ensinou Agamben, reside na não-coincidência entre os factos e a verdade, entre a constatação e a compreensão (Agamben, 1999: 11). Porque a estrutura espaço-temporal da literatura, e da poesia em particular, é a que melhor se adequa ao atraso, ao retorno e à preservação do trauma, à reverberação dos factos entre os factos, à sua evidência que é sempre uma evidência deslocada. Sabemos que sobreviver traz consigo a falha repetida de ter visto a tempo. Sobreviver é portanto, como quis Lacan, viver no próprio seio do *traumatis-me*, do trauma como furo no Real. Acontece que no discurso poético esse furo pode ser, na realidade, um autêntico buraco de verme possibilitando a fantasia como cicatriz. O que com a reiteração do advérbio “nunca” daqui se ausenta, em primeira instância, é a data, essa data-incisão de que fala Derrida a propósito de Paul Celan (Derrida, 1986). Mas a verdade é que, sabêmo-lo também desde Celan, a data é ferida na sua própria paradoxalidade, já que, ao mesmo tempo que inscreve a singularidade do momento para a preservar, perde-a. A data queima aquilo que quer salvar, lembra Derrida, e a poesia de Celan é sobretudo a voz que revela esta dor. O apagamento da data, só possível graças justamente à amplitude do período de incubação, traz consigo a data-excisão, a possibilidade de um outro testemunho, esse mesmo onde se intersectam os traumas do poeta e o dos outros e onde se instaura a

mais autêntica natureza traumática da história aparecendo na repetição do pesadelo, como nestes momentos de *Imo* e *Omertà* (Gato, 2003: 51; Gato, 2007: 17):

KL

Por exemplo: todas as noites um homem corta os pulsos
para adormecer.
[...]

Acorda com os pulsos intactos.

*

Tenho um ombro fora do sítio. Deito-me sobre ele e sinto os tendões cederem. Mas não totalmente. Concentro-me nessa dor como se à força de sofrer ela pudesse render-se. É uma luta para toda a noite.

(...)

Esta noite adormeci agarrado aos meus gritos.

Todas as portas a que bati se abriram, excepto uma. Todos os silêncios que feri cicatrizaram, excepto um. Todos os corpos que aqueci sobreviveram, excepto um.

É nesta historicidade – individual e colectiva – da testemunha reenviada à sua etimologia de *mártir* (Agamben, 1999: 31) que se intersectam vários eventos que tornam viável a fala, o grito da ferida, e uma qualquer resposta a esse grito em que a repetição do pesadelo se converte no imperativo de um falar que finalmente desperta outros:

A única dignidade da vida é narrar-se. Ouvir-se nos anfiteatros. O resto é fome, violência e esperma.

*

Abres a boca para viver desesperadamente.

*

Porque o poema é sempre contra o vómito.
Porque o poema é sempre, SOBRETUDO,
contra engolir o vómito. (Gato, 2007: 48, 49, 56)

Talvez esta Arte Poética seja um grito contra aquela modalidade de intersubjectividade, esse “estranho fenómeno da interpassividade” que Slavoj Žižek atesta no comportamento actual da humanidade (Žižek, 2006: 26). Mas talvez seja, mais do que isso, a inscrição de uma relação ética fundada na intropatia e visando o vivido de outrem como o vivido do eu, conforme se pode ler num outro poema de Omertà: “o fim da história é o princípio de mim e de ti” (Gato, 2007: 11). Trata-se, nos termos de Husserl, do “horizonte de simpatia”, do horizonte da co-subjectividade. Esteticamente, aqui se estabelece, como tão bem entreviu Schiller muito próximo de Diderot, o espaço da *compathia* – da compaixão – próprio do sublime patético e lugar da possibilidade daquele “sentido do trágico” de que falava Eduardo Lourenço. Poeticamente, responde-se a Lacan: lá onde está o Real indizível está também a possibilidade do seu dizer, lá onde o Real é irrepresentável instaura-se a possibilidade da sua reinvenção, lá onde o trauma fala constitui-se o sujeito. Poético. E o poema é essa tela por onde o Real espreita.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1999) *Ce Qui Reste d'Auschwitz: L'Archive et le Témoin* (Paris: Payot & Rivages).
 Caruth, Cathy (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).
 Clair, Jean (2001) *La Barbarie Ordinaire: Music à Dachau* (Paris: Gallimard).
 Derrida, Jacques (1980) *La Carte Postale: de Socrate à Freud et Au-delà* (Paris: Flammarion).
 Derrida, Jacques (1986) *Schibboleth: Pour Paul Celan* (Paris: Galilée).
 Derrida, Jacques (1996) *Résistances de la Psychanalyse* (Paris: Galilée).
 Didi-Huberman, Georges (2003) *Images Malgré Tout* (Paris: Les Editions de Minuit).
 Felman, Shoshana (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (Nova Iorque: Routledge).

- Freud, Sigmund (1963) *Essais de Psychanalyse* (Paris: Payot).
- Freud, Sigmund (1978) *Malaise dans la Civilisation* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Freud, Sigmund (1990) *Moisés e a Religião Monoteísta* (Lisboa: Guimarães Editores).
- Freud, Sigmund (1991) *Esquecimento e Fantasma*, org., supervisão e posfácio de José Martinho (Lisboa: Assírio & Alvim).
- Gato, Vasco (2003) *Imo* (V. N. de Famalicão: Edições Quasi).
- Gato, Vasco (2007) *Omertà* (V. N. de Famalicão: Edições Quasi).
- Lacan, Jacques (1973) *Le Séminaire de Jacques Lacan: Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, apres. Jacques-Alain Miller (Paris: Seuil).
- Lacan, Jacques (1989) *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*, org. de José Martinho (Lisboa: Assírio & Alvim).
- LaCapra, Dominick (1994) *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press).
- Langer, Lawrence L. (1991) *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (New Haven e Londres: Yale University Press).
- Lévinas, Emanuel (1995) *Altérité et Transcendance* (Paris: Fata Morgana).
- Lourenço, Eduardo (1988) “Psicanálise mítica do destino português”, in *O Labirinto da Saudade* (Lisboa: Dom Quixote).
- mãe, valter hugo (2006) *livro de maldições* (Vila do Conde: objecto cardíaco).
- Merleau-Ponty, Maurice (1963) “Le Héros, l’Homme”, in *Sens et Non-Sens* (Paris: Éditions Nagel).
- Sena, Jorge de (1988), “Prefácio da Primeira Edição”, pref. a *Poesia-I* (Lisboa: Edições 70).
- Steiner, George (1992) *No Castelo do Barba Azul: Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, (Lisboa: Relógio d’Água).
- Van Boheemen, Christine (1999) *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Zelizer, Barbie (1998) *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera’s Eye* (Chicago: University of Chicago Press).
- Žižek, Slavoj (2006) *A Subjectividade por Vir: Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena* (Lisboa: Relógio d’Água).

Filmografia

- Duras, Marguerite e Resnais, Alain (1959) *Hiroshima Mon Amour* (França/ Japão).

A Purloined Letter: Absence and Love in Lobo Antunes's *The Inquisitors' Manual*

SEBASTIÁN PATRÓN SAADE*

If love, like any other signifier, is capable of producing a specific array of meaning, what happens if this particular form of producing meaning is suddenly inaccessible? The complexity of this question lies in the fact that upon the removal of love's rubric, a gamut of attitudes and behaviors that previously found a satisfying explanation in love's products and effects, needs, by force, to be endowed with meaning once again. *The Inquisitors' Manual*, by António Lobo Antunes, offers a scenario in which the consequences of love's disappearance are taken to an extreme, allowing for an exploration of the reasons for love's necessity and the disruptive consequences of its removal. This is how *The Inquisitors' Manual* can be read as a book about the impossibility of replacing what has already been purloined, as the main characters try, throughout their narratives, to account for the disruptive power of the void left behind by the absence of love and Isabel. The disruption caused by that absence is deeply revealing, since the impossibility of replacing Isabel and love bring forth ways of producing meaning that break from the dominant patriarchal discourse.

The Inquisitors' Manual is the first book by António Lobo Antunes in which derision, distortion and erasure are, according to Maria Alzira Seixo, the main stylistic components. Through a fragmented and discontinuous narrative plagued by repetitions, the novel tells the story of Senhor Francisco, a powerful Minister in the Salazar regime. Divided into five reports, each segment relates the point of view of one of the main characters. In this manner, Francisco's son (João), Francisco's housekeeper (Titina), Francisco's daughter (Paula), Francisco's lover (Milá) and, in the end, Francisco himself, address the influence of the dictatorship in their lives. Alongside

* Rutgers University

these reports, several commentaries are included as the testimony of secondary characters in which details glossed over by the main narrative, are used as a counterpoint to illustrate the consequences of the regime's excess.

Although the story begins with João's account of the events that took place after his mother left, I will approach my reading from the last commentary, in which Isabel, João's mother and Francisco's wife, explains the reasons why she left. What is at stake in the narrative springs from Isabel's absence. All the narrated events take place as a consequence of this act. From this point on, every character will try to find a replacement to fill the hole she has left behind. Indeed, after Isabel's disappearance, all the main characters are incapable of performing the metonymic substitution that Victor Mendes only attributes to Francisco (Mendes, 2004: 72). Beyond the incapacity for substitution that Mendes finds in Francisco lies Isabel, the only character that is truly irreplaceable.

Isabel is the daughter of a former Lieutenant Colonel in the Portuguese Army. Although the reasons for his expulsion from the army are never stated, it is clear that Isabel's father is dismissed due to his disagreement with the new regime's policies. Every other week, Isabel relates, some men came in a car, and locked themselves up with her father in a room where they threatened and tortured him. This went on until the day Francisco appeared, dressed like a peasant and playing with his suspenders. Subsequently, Isabel's narrative jumps forward to the time of her marriage, a time when she tried to become a different woman, a woman who longed to "não acordar a meio da noite com uma cigarrilha preocupada a queimar-me a bochecha" (Lobo Antunes, 1996: 396) [not wake up in the middle of the night with a worried cigarillo singeing my cheek (Lobo Antunes, 2003: 414)]. A worried cigarillo that always asked the same question "Gostas de mim não gostas Isabel?" (Lobo Antunes, 1996: 396) [You love me, Isabel, don't you? (Lobo Antunes, 2003: 415)].

After this first question, love — or rather, its impossibility — becomes the main theme of her narrative. Love is never taken for granted. In fact, if there is a word or feeling that every character struggles to say or define, it is love. From the moment of her disappearance and her brutal questioning of the possibilities and existence of love, love, as a signifier, is purloined from the symbolic chain. Although Isabel's disappearance puts into motion every

other event in the plot, her version of that departure is withheld until a few pages before the novel's end. Her removal without explanation at an early stage of the plot conditions the behavior of most of the main characters.

After having an unsatisfactory love affair with Pedro, a wealthy capitalist, protected by the regime, Isabel decides to lock herself up in a small apartment. Rather than submitting to his pleas or accepting any kind of financial aid, she prefers to stay alone if that means avoiding the pestering presence of different men harassing her with the same imbecilic question: "You love me, Isabel, don't you?". As common as it is, this question has no easy answer. Love, it turns out, is far more complicated than it appears. Its complexity lies, paradoxically, not in what it is, but precisely in how it appears. Questioned by Francisco about her love for him, Isabel simply does not know what to reply:

eu que nunca tinha pensado no que fosse gostar, gosto do meu pai, do meu marido, do meu filho, como se fosse importante gostar, como se fosse necessário, como se a vida tornasse menos triste ou menos difícil pelo facto de se gostar, eu com vontade de perguntar à cigarrilha que crescia na minha direcção nos sobressaltos do quarto

A que chamas gostar Francisco?

eu a hesitar em dizer

– Gosto

como hesitava em dizer

– Não gosto

porque gosto e não gosto não passavam dos dois lados de nada ... a minha mãe morreu sem que nós lhe afiançássemos que gostávamos dela ou ela nos garantisse que gostava de nós ... a ausência dela consistia em não existir mudança alguma ... a mesma indiferença distraída sem gostar e sem não gostar de sempre ou para lá de gostar e não gostar porque gostar e não gostar é antes das pessoas, não é entre as pessoas nem depois das pessoas, é uma coisa de fora, um invólucro, os fragmentos de uma película seca (Lobo Antunes, 1996: 396-7)

[I who'd never thought about what it means to love, to love my father, my husband, my son, as if loving were important, as if it were necessary, as

if the simple fact of loving made life any easier or less sad, I with a mind
to ask the cigarillo that closed in on me in the bedroom amid anguished
shadows

What do you call love, Francisco? ...

I hesitating to say

'I love you'

as I hesitated to say

'I hate you'

because 'I love' and 'I hate' are two sides of the same nothing ... my
mother died without ever having sworn that she loved us and without us
having sworn that we loved her ... her absence consisted in there being
no change ... the same bemused indifference without loving and without
hating, or beyond loving and hating, since loving and hating are some-
thing outer, something previous to people, not between them or after
them, something like wrapper, the crumpled bits of shriveled plastic coat-
ing (Lobo Antunes, 2003: 415-6)

Isabel refuses to say I love you to Francisco, but her reasons are far from
simple. Love, she suggests, is empty. Like a wrapper, love cannot be defined
and, like hate, it amounts in the end to little more than nothing. Love is
just a covering, something removed and disposed of in a frenzy of realiza-
tion that its promise lies only in its coating. What is more interesting in this
reflection, however, is the way in which Isabel denies love any possibility of
explanation. Love is neither necessary nor important. It does not account
for the fact that life is hard nor, by its existence, does it help anybody under-
stand why anything happens. Love, Isabel suggests, when really felt, needs no
confirmation. Her father, her mother, and even her son, never asked her if
she loved them. There was no need for them to ask. Love, the signifier, was
not required to explain anything. Love is only needed to make up for the fact
that there is nothing under the signifier.

If love is nothing more than its wrapping, it can take on different mean-
ings for each person. For Isabel, Pedro's love was nothing more than a bal-
cony in a hotel room, overlooking the sea. It was a hotel room with nothing
but "um colchão e as escamas da água no tecto o tempo inteiro" (Lobo
Antunes, 1996: 399) [a mattress and me staring at the plaster of the ceiling

the whole time (Lobo Antunes, 417: 2003)]. Love is nothing more than a set of excuses and trifles cobbled together to hide the same void every character tries to deny. However, if love is, to put it bluntly, just another side of the same nothing as hate, why is it so important for Isabel to answer yes to the question when posed both by Francisco and Pedro. Much depends on the answer to the innocent “You love me, Isabel, don’t you?” – much more than first appears.

Isabel refuses to accept that there is something necessary in love’s paraphernalia, something that is urgently demanded when this question is asked. This is all the more so since her refusal to comply with both men’s entreaties proves to be devastating for all the other characters. It is as if love were necessary in order for the other characters to reach a compelling explanation of their own subjectivity. That is, only through love are they willing to explain to themselves what lies behind their actions.

From courtly love onwards, love, according to Lacan, makes up for the fact that there is no sexual relationship (Lacan, 1998: 45). Doubtless, there is something of this behind Isabel’s thoughts on love. Love, for her, is the wrapping that covers the nonexistent sexual relationship. Barbara Johnson, in *Teaching Ignorance* offers a complementary view of love’s function that is equally useful for understanding Isabel’s disruptive potential.

Although *Teaching Ignorance* deals mainly with teaching in academia and the emergence of feminine sexuality, the issue of love in the context of a patriarchal society is one of the main topics raised by Johnson. She compares the way in which both critics and characters play down the knowledge that Agnes, the female protagonist in *L’école des femmes*, a play by Molière, has of her own sexuality. For Johnson, this is a play about the emergence of feminine sexuality, and the manipulation of knowledge that arises from patriarchy’s desire to control any hint of a feminine subjectivity. There is, however, in her comparison between the critic’s and the character’s positions toward feminine sexuality, one point that escapes Johnson’s analysis.

Johnson argues that the critical writings on *L’école des femmes* gloss over the fact that this is a play about feminine sexuality. This is how, for instance, in his comments on the “je ne sais quoi” used by Agnes to describe her feelings, the editor of the Bordas edition drowns her subjectivity in literary tradition. Due to the frequent usage of this expression to describe “the irrational

and the mysterious sides of *love*" (Johnson, 1987: 76, *italics mine*), the editor decides to take away the sexual component of Agnes's ignorance. Likewise, in a passage similar to the one from Lobo Antunes cited above, love is used by one of the characters in the play to explain what he is trying to deny. After receiving a letter from Agnes that, as Johnson puts it, "is less an expression of love than an inquiry into the conditions under which an expression of love might be possible" (Johnson, 1987: 77), Horace, the addressee of the letter, glosses over the very impossibility that Johnson indicates. Horace receives the letter and, making a quick judgment, attributes this confession to the first pangs of love. Though indirectly, and perhaps purposely, Johnson indicates the repressive power that lies behind an all-too-enchancing vision of love. Love is all that patriarchy needs in order to account for alterity. As long as it can be used to explain "aberrant" types of behavior, nothing in patriarchy's structure needs to be changed (Johnson, 1987: 79).

Patriarchy does not require love, but rather self-pity. After all, in another essay, Johnson affirms that patriarchy relies on victimhood to exert literary and cultural authority (Johnson, 1998: 153). Self-pity elicited by victimhood, however, as powerful a mechanism as it may be to ensure a dominant position, falls short when it comes to attaining total control in *The Inquisitors' Manual*. Isabel, in fact, responds with a look of pity to Francisco's entreaties about her coming back to the farm in Setúbal with him. Moreover, she even indulges him when she says that she feels sorry for him, although this is clearly not enough for Francisco. Self-pity is not enough and, for that reason, Francisco keeps on demanding something else.

Love, then, as Isabel and Johnson suggest, provides the necessary cover to account for what patriarchy tries to deny. Patriarchy needs love to gloss over alterity and to maintain the *status quo*. Hence, the insistence on an answer to Francisco's and Pedro's seemingly inane question: "You love me, Isabel, don't you?". At first, it would seem they are not demanding a lot, just a simple yes or no. But what Francisco and Pedro try to obtain with this answer is an explanation. They need love to explain to themselves the reasons behind Isabel's seclusion. In refusing to give an answer, Isabel deprives patriarchy one of its universal tools when it comes to trying to account for others' behavior. Without love, there is not much left but to try, incessantly through repetition, to look for a replacement.

When Isabel leaves to live in complete seclusion, she removes from all the other characters access to this particular trope of love. Love, through Isabel's disappearance, is already purloined by the time the narrative begins. The gap left by her absence escapes any attempt at symbolization, and is very different to the ones that allow, according to Mary Gossy, for the existence of the untold story.¹ Isabel decides to leave in order to avoid listening to stupid men repeating over and over the same questions that flustered her. In this sense, Isabel's decision is not informed by any desire to permit the existence of gaps in the network of meaning imposed by patriarchal society. Her willing self-removal from the scene of the narrative does not produce "simultaneous multiple meanings", as Gossy would put it (Gossy, 1989: 51), but it does create uncertainty. Meaning is what is completely lacking in the place where she stood. Meaning is, thus, what is sought by other characters in their failed attempts to retrieve Isabel. That is, they seek the sort of meaning that patriarchy can only find through love.

Though the gap left by Isabel's absence does not produce multiple meanings, her removal proves to be disruptive for the whole symbolic order. The place left behind by Isabel is not even marked by the signifier of an absence. Nothing can overwrite her silent response to the question posed by both men. In this sense, there is not even a blank sheet on which something such as a subjectivity can be defined, through the absence or presence of a mark. There is no place where meaning can be fixed. However, the fact that there is nothing to write on in her previous place does not imply that this absence does not

¹ The untold story is the story around which the dominant narrative constructs itself. The dominant narrative and the untold story can be present in the same text, but the untold story only appears where gaps in the dominant discourse are rendered patent. The difficulty in recognizing the gaps in the dominant discourse arises from the desire to cover the gaps and reach a state of narrative closure and completion. The untold story, however, survives through the manipulation of the dominant discourse through which the untold story not only creates multiple meanings that escape the dominant narrative, but it also creates uncertainty about the meaning produced by the dominant discourse. Unlike the Real, the untold story is itself written and thus, imbued with meaning. The gaps through which the untold story can be glimpsed are never exempt from symbolization. They are relevant because they allow for the writing of a subjectivity that is always different from the one portrayed by the patriarchal discourse.

have consequences in its vicinity. Lacan dwells on the importance of the materiality of the signifier, using Poe's purloined letter to demonstrate the damage wrought when the signifier (a.k.a the lost letter) is removed from the symbolic chain. There is a circulation proper to all signifiers – a circulation marked by a continuous flow. However, this is not always the case. A signifier can be purloined or removed from the symbolic chain. When removed, the signifier loses its ability to produce meaning first-hand, but that does not mean the particular signifier no longer participates in the chain of signification. As part of the Real, the missing signifier can modify the repetitive flow of the symbolic chain, altering the incessant displacement that gives rise to desire, the phallic function and, thus, meaning. The chain falls back constantly on the Real looking for ways of symbolizing it. That is, it looks for ways in which to incorporate anew the signifiers that have fallen out of circulation. Once removed, as Johnson points out, it is only by repetition that the letter can be retrieved from the place where it has been purloined (Johnson, 1980: 142).

In the same way as the subjective positions need to be repeated for Poe's Dupin to return the purloined letter to circulation, many of the characters in *The Inquisitors' Manual* try to replace through repetition what has already been purloined. The gap left behind needs to be filled for love to get back into circulation. But every character tries to subjectivize the Real in different ways. This subjectivization of the Real depends on the subjective position each held at the moment of the signifier's removal. A mother and lover are lost when Isabel goes awry, leaving us with two possible positions: a son and a lover. Thus João, the son, tries throughout the narrative to relate to his mother in his relationships with other women, while Francisco, the husband, tries literally to incarnate his memory of Isabel in a young woman.

João never knew his mother. In fact, he goes so far as saying that he did not have one. There is no memory left of his childhood with her, only vague traces, images that slightly allude to what is absent: “eu não sabia de que mãe era porque não me recordo nem da cara nem da voz nem dos gestos, recordo-me de uma saia clara a descer à pressa os degraus, uma gabardine, um guarda-chuva fechado, fotografias que desertaram dos móveis” (Lobo Antunes, 1996: 55-6) [I didn't know who my mother was because I couldn't remember her face, voice, or gestures, I remember a blue skirt rushing down the steps, a rain coat, a closed umbrella, photographs that vanished from the

furniture (Lobo Antunes, 2003: 51)]. Never remembered, always alluded to, Isabel's absence is more than a gap that questions the possibilities of signification. The Real – that which can never be symbolized – is all that is left. Even as a child, when he does not remember his mother and other characters try to fill this place for him – Titina, for example – he remains vaguely aware of the specificity of what has been purloined.

There is a certain specificity to the signifier, a specificity that has little to do with signification. The letter does not need to have any meaning to have an effect on its holder. Its effect springs not from its signification – the message of the letter is never revealed – but from its position outside the signifying chain. It is no use trying to replace it with another letter since its message has little to do with its consequences. The message in itself is not relevant to the letter, but nor can the letter be replaced. The letter remains the same regardless of the meaning attached to it. It derives its power from the special circumstances of its creation and removal. Only once it has been returned to its proper channels of circulation can it be said that the narrative of the purloined letter has ended.

This desire for closure is what lies behind João's desire to find his mother, since his subjective position when Isabel departs is that of the son. The vague awareness of the highly specific character that has been removed from the signifying chain informs all his decisions regarding women. Thus, João constantly searches for a replacement to the purloined love of his mother in his sexual relationships. It is not surprising, then, to hear him complain when Sofia, his ex-wife, begins to behave like her own mother, who never liked João. In this process, she moves away from his ideal of what a loving mother is. Sofia always regarded him as helpless and extremely dependent. In fact, Sofia describes him as a child: "O João que quando vivemos juntos era como se não existisse ... não sabia escolher a gravata que ligasse com a camisa, a partir da uma da manhã adormecia de boca aberta no meio das conversas" (Lobo Antunes, 1996: 68) [João who when we lived together virtually didn't exist ... didn't know how to choose a tie that went with his shirt, and at one in the morning he'd fall asleep with his mouth open in the middle of a conversation (Lobo Antunes, 2003: 65)].

João's other relationship during the course of the narrative reveals the same traits. Both relationships are marked by a desire to return home and

for the solace that arises from the temporary replacement of the purloined signifier. Lina asks João if he is afraid of the dark – a simple question that gives way to innumerable associations for João. Of these, the most telling is his desire for permanence, particularly since this question is interpreted by him as a sign that she “quer ficar com ele para sempre” (Lobo Antunes, 1996: 190) [wants to remain with him forever (Lobo Antunes, 2003: 194)]. All his excitement, however, does not last long. Lina also becomes bored of having to break her back to feed three mouths; hers, her son’s and João’s.

If, on the one hand, the son struggles to replace the purloined mother, on the other hand, the husband tries in vain to replace his wife. To this purpose, Francisco forces Milá, a young woman he once met in the street, to incarnate Isabel. The method and the effect of the forced replacement are more intense than those of his son. Due to his power as a minister in Salazar’s regime, he can coerce Milá into staging for him the farce of his past with Isabel.² Not only does he make her wear one of Isabel’s dresses, he also manages to build, in the six-bedroom apartment that he took for her and her mother, an exact replica of his wedding chamber. Milá is thus forced to be someone else and to live a life that is not her own.

The consequences of this forced attempt at subjectivizing the Real cause a series of substitutions in Milá’s life. She is not the original signifier that was purloined at the beginning of the narrative, but rather a replacement that, in being coerced into the symbolic chain, generates a series of replacements as well. While being coerced to love Francisco, Milá has to forgo whatever it is that she feels for Carlos. So that, at the same time the Minister transforms her into a replica of Isabel, Milá tries to replace the Minister’s caresses with her memories of Carlos.

Patriarchy’s effort to replace love’s loss only operates a forced displacement. Love cannot be given to Francisco because it has been, since the beginning,

² Due to the loss of “something fundamental to their existence” (145), Phillip Rothwell suggests that the fathers in this novel are held between two deaths. This state of affairs will prove to be, at least in Francisco’s case, anything but passive. His failed attempts to replace Isabel attest to an active role in trying to bring the purloined signifier back into circulation, thus, subjectivizing the trauma behind Isabel’s self-removal and allowing desire to follow what would be its flow.

removed from circulation. Passion, defined by Milá, has nothing to do with what she feels for him. The Minister demands from her the love that Isabel refused to give him. Instead, he receives the same trifles and lovely wrappings Isabel defined as love:

e portanto não era bem gostar do senhor ministro, sentir saudades, sentir desejo, perder o apetite, ficar horas esquecida armada em parva a contemplar a parede ... era morar num andar como nos filmes, oferecerem-me gargantilhas, conta na massagista e chinelos de actriz por duas ou três horazitas à segunda e à sexta a imaginar o Carlos (Lobo Antunes, 1996: 313-4)

[and so it wasn't that I felt passion for the Minister, it wasn't that I missed him, wanted to see him, or lost my appetite on his account, it wasn't that I thought about him for hours while staring at the wall ... it was that I could live in a fancy apartment like in the movies, and wear slippers like actresses use in exchange for two or three hours every Monday and Friday imagining Carlos (Lobo Antunes, 2003: 327)]

Patriarchy needs love, but in the patriarch's desperate search, he only manages to deny it to everyone else. The Minister is aware that the love he demands is not what he is given in return. He repeats in vain, “Nunca gostaste de mim” (Lobo Antunes, 1996: 309) [You never liked me (Lobo Antunes, 2003: 322)] whenever he is with Milá. This is only a small predicament. For him — at this point of the narrative the minister is a decrepit old man — there is not the slightest chance of returning the purloined signifier back to the symbolic chain. In other words, Isabel is gone forever. Any iteration is as good as his own warped version of primal scene — namely, the loss of Isabel — as long as he can feign Isabel's love through her replacement.

The removal of Isabel, however, also affects the other women in the narrative. While João and Francisco look insistently for replacements, Titina, the housekeeper, tries to play the role of mother and wife at the same time. She replaces Isabel as a mother, taking care of little João, tucking him in when he is afraid of the dark, paying his debts and giving him money when he wastes his allowance. Similarly, she takes care of the Minister's household, making

sure everything was in its place, advising him, getting rid of the unwanted child he conceives with the cook, and listening to him just after Isabel leaves. She plays the part of mother and wife so thoroughly that, by the end of her report, she not only claims that the farm in Setúbal belongs to her, but goes as far as to think, all alone and forgotten in a geriatric home, that her son, João, is going to come for her any time soon. In fact, she is not so mistaken. João does come looking for her, but he does not recognize her. He comes in asking for his mother, and instead he finds an old woman, whom he swears he has never met, claiming to be his mother. Titina tries to take the place that can only be taken by the purloined signifier. She fails to recognize, like both father and son fail to recognize, that there is a specificity to every signifier. It is not enough to be a mother or a lover figure to symbolize the Real. Only the signifiers that have been purloined can take up the places they have stopped occupying. Only the love that Isabel took with her can replace what can no longer even be marked as an absence.

From the moment of love's removal at the beginning of the story, almost all the characters struggle to put into words their feelings without using love to describe them. It is as if love could not be pronounced from the instant it was stolen. By removing love, Isabel disrupted the explanatory use patriarchy gave to it. Yet the lack of love does not destroy patriarchy. After all, its authority does not depend on it completely. However, the effects of its authority become more intolerable. Without love, patriarchy's power structure becomes more overwhelming and brutal, forcing characters to find alternate ways of producing meaning, as is clear in Francisco's reckless behavior after Isabel's departure. Once she is gone, there are no more pleas for love until he finds Milá. Instead, there is only the crude affirmation of his authority out of vengeance for his loss. The fact that Francisco does this through rape and overt sexual intercourse with other characters, as well as through a failed attempt to murder Isabel's lover, is a perfect illustration of the consequences of love's removal. There is, perhaps, no better sentence to describe this reckless display of power than the first sentence he utters in João's report: "Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão" (Lobo Antunes, 1996, 13) [I do everything a woman wants except taking my hat off, so that she won't forget who's boss (Lobo Antunes, 2003: 5)]. There is something very disturbing in the image of a man in the

middle of a sexual act refusing to take off his hat. This is the image of authority that results from patriarchy's inability to account for alterity without love.

The consequences of love's absence are not limited to Francisco. Most of the characters in *The Inquisitors' Manual* try to put into words what is lacking. João cannot bring himself to say to his father that he loves him, just as Francisco cannot say that he loves his son. Similarly, the cook cannot tell Senhor Francisco that she loves him, although she boasts of her boss's predilection for her to Titina. Sofia, João's ex-wife, refuses to call love, or passion, what she felt for João. Instead, she talks of pity and a vague sensation of loneliness that she can hardly find words for: "é acordar de repente, palpá-lo na almofada e não o encontrar, sentir a solidão como uma espécie de poço" (Lobo Antunes, 1996: 78) [it's something else, it's waking up suddenly, groping at the pillow and not finding him, it's this feeling of solitude like a deep well (Lobo Antunes, 2003: 77)]. Milá is also victim of this predicament. She knows that it is not passion that she feels for the minister, but is too afraid to contradict him or say anything that may infuriate him. One cannot give what one does not have. Love is simply no longer present.

This absence of love is more dramatic in the case of Paula, the Minister's daughter. Taken to a foster mother when she was born, she grew up without a mother and a father. She is not allowed to live her life due to the overwhelming presence of her father. The Minister is nothing more than a threatening figure that, as in the case of Milá, demands what he does not have, while preventing her from satisfying her own desires. The Minister does not allow either her or César to love each other, but he is also unable to give love in compensation. The sole thing the Minister can offer her is a barren sense of protection that only increases her solitude. From the Minister's point of view, César, a married man, corrupted his daughter. This, of course, from the perspective of a fascist regime, provides a strong enough excuse to have him tortured to the point of being crippled. In the end, Paula is so obsessed with the idea of finding someone who will never hurt or abandon her that she decides to have a child with Romeu, a mentally disabled boy from her neighborhood. With no father or lover, Paula decides to substitute those absences by replacing them with the equivalent of the only man who did not hurt her. Romeu's father, also mentally disabled, was the only threatening figure from her childhood

who did not commit any violence against her. There is a high probability that the child to whom Paula is about to give birth is, like his or her father and grandfather, also mentally disabled. This, of course, is of little importance for Paula. She is a character so overwhelmed by violence and hatred that the mere absence of them is taken as a substitute for love.

If love's purloinment has terrible consequences for all the characters, it is precisely because of its removal that Francisco is able to explain himself in the last report. Love is used as a jack-of-all-trades by patriarchy, particularly in order to explain alterity. This use of love, wonderful as it may seem, has its drawbacks, since patriarchy refuses, in most cases, to find different reasons to account for what it does not understand. That is why Isabel, in refusing to answer to Francisco's insistent, "you love me, Isabel, don't you?", denies him the comfort that comes from knowing that he is loved, or not. Without an easy way out to account for Isabel's behavior, Francisco is forced, when everything is over, to explain to himself the reasons for her disappearance.

Thus, it is important that his account of what happened starts with a chain of substitutions that ends with himself reflected in a mirror. Francisco begins remembering how he shot every dog that fell ill on his farm. He did this without pity or compassion for the dogs, and without any remorse. Then, by a substitution, he starts reproaching himself for his excess of pity toward Isabel and her lover, Pedro. He compares Isabel and Pedro to dogs, and considers that perhaps it would have been better to look for Isabel and shoot her. However, in looking at himself in the mirror, Francisco also sees the reflection of a dog — a sick, worthless animal that deserves to be shot without delay. This chain of metaphors points, at the end of his first report, towards a change in perspective. Instead of considering the Other as solely responsible for his failure, Francisco himself is, with this last substitution, finally brought into the scene.

His second report begins in a similar way. The description of the marriage room through mirrors places Francisco's ego back into the spot light. Then, through a metonymical chain of substitutions, Francisco makes an association between the ring he no longer wears, and the worn ring he finds on a tortured prisoner's finger. He imagines himself as the lover of the woman who had just died. He thinks of his room, the pictures on the wall, perhaps from a trip to Morocco, and even goes so far as to imagine life at her side.

But this replacement, like Milá's, ends up being useless. The fantasy collapses because Francisco is aware that he could never actually love someone without making excuses to avoid them. "Meu Deus como tudo é claro agora" (Lobo Antunes, 1996: 383) [My God, how clear it all is now (Lobo Antunes, 2003: 394)], he repeats throughout this report. It is clear how he started rejecting Isabel in bed, how he started making vague excuses to arrive late from work, and how everything started dying between them even before she started seeing Pedro. It was not Isabel's fault after all, but Francisco's:

por que diabo invento pretextos infantis, completamente idiotas, para recusar as pessoas ... pretextos transformados logo em defeitos enormes que me tornam incapaz de tocar, de conviver ... furioso comigo por ficar sozinho, a ter pena de mim e a sentir-me bem por ter pena de mim como se ter pena de mim me consolasse (Lobo Antunes, 1996: 389)

[why in God's name do I invent utterly ridiculous, childish pretexts to reject people ... pretexts that immediately transform into enormous defects that prevent me from touching others, from enjoying their company ... furious at myself for being alone, feeling sorry for myself and feeling good about feeling sorry for myself, as if feeling sorry for myself could console me (Lobo Antunes, 1996: 406)]

This confession, as heart-felt as it may be, should be viewed with suspicion. Self-pity, as Johnson reminds us, can be a very powerful form of authority (Johnson, 1998: 153). If Francisco's *mea culpa* is taken literally, there is always the risk of playing down Isabel's knowledge and the reasons she may have had to leave. Patriarchy's self-pity can lead to the erasure of woman's subjectivity. Isabel decided to leave not only because she became tired of society's impositions and because she discovered that love meant nothing at all. Behind that is the memory of her father, the way in which the fascist state, impersonated by Francisco, destroyed her father's life and career. The importance of Isabel's decisions runs the risk of being limited to a mere reaction, if Francisco's confession is overestimated. After all, this was the main effect of Isabel's purloining of love from the symbolic chain. With her self-removal, she showed that there is much more than what love can account for.

The Inquisitors' Manual functions as a controlled setting in which the consequences of love's absence are put to the test. Love, inextricably attached to Isabel, is removed from circulation from the moment she disappears. Once purloined, her replacement is the first alternative countenanced by the characters trapped in a vain effort to recall her. The impossibility of replacing either her or love, however, proves to be pervasive. Her absence destabilizes both the characters with whom she has had contact at some point and others who never knew her but who keep trying to imbue their own behaviour with meaning without recourse to the explanatory power of love. Unexpected consequences and new forms of meaning erupt in these failed attempts at replacement. Violence is perhaps the most notorious consequence of love's absence in patriarchal society, since much of patriarchy's power, and its reluctance to make structural changes in society, is mitigated through an appeal to love. To diminish the effect of violence produced by the absence of love, new ways of inscribing in discourse what used to be encompassed through love are produced. Love thus proves itself to be a vague and general term, accounting for every emotion attributed to it. Loneliness, definitions that hinge on trifles (such as objects or places), and violence and its absence, are several of the categories blindly rehearsed by characters in an attempt to recover the power to explain the alterity love possessed prior to its purloinment. But love, as I have argued, is never recovered in the narrative. By denying patriarchy its desire for narrative closure, Isabel's reluctance to return love into circulation disrupts what Johnson calls patriarchy's fantasies of domination (Johnson, 1987: 170). The purloined letter is never retrieved, and its narrative is left unclosed in a last revolt against any absolute and all-encompassing form of meaning.

Works Cited

- Antunes, António Lobo (1996) *O Manual dos Inquisidores* (Lisbon: Dom Quixote).
 _____ (2003) *The Inquisitors' Manual*, trans. Richard Zenith (New York: Grove Press).
 Gossy, Mary (1989) *The Untold Story* (Ann Arbor: Michigan UP).
 Johnson, Barbara (1980) "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida", in *The Critical Difference* (Baltimore: John Hopkins UP), 110-146.
 _____ (1987) "Teaching Ignorance", in *A World of Difference* (Baltimore: John Hopkins UP), 68-85.

_____ (1987) "Metaphor, Metonymy, and Voice" in "Their Eyes Were Watching God" in *A World of Difference* (Baltimore: John Hopkins UP), 155-171.

_____ (1998) "Muteness Envy" in *The Feminist Difference* (Cambridge: Harvard UP), 129-153.

Lacan, Jacques (2006) "Seminar on 'The Purloined Letter'" in *Écrits*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton), 6-48.

_____ (1998) *Encore. On Feminine Sexuality, The limits of Love and Knowledge*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton).

Mendes, Victor (2004) "Salazar como metonímia em António Lobo Antunes" in *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, eds. Eunice Cabral, Carlos Jorge and Christine Zurbach (Lisbon: Dom Quixote), 65-74.

Rothwell, Phillip (2007) *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative*. (Lewisburg: Bucknell UP).

Seixo, Maria Alzira "Still Facts and Living Fictions. The Literary Work of António Lobo Antunes" in *Portuguese Literary and Cultural Studies* 12. Upcoming.

III – A *Hybris* do Género

Skins and Texts: How Psychoanalysis Can Touch Culture

NAOMI SEGAL*

On 10 December 1890, a fatal accident befell a five-year-old child called Marguerite Pantaine, the daughter of a farming family in Chalvignac, in the *département* of Cantal in the Massif central. Here are two versions of the event:

La famille insiste beaucoup sur une émotion violente qu'a subie la mère durant la gestation de notre malade: la mort de l'aînée des enfants est en effet due à un accident tragique, elle choit aux yeux de sa mère dans l'ouverture béante d'un fourneau allumé et meurt très rapidement de brûlures graves. (Lacan, 1975: 174-75)

[The family talk a lot about a violent emotion the mother suffered while she was pregnant with my patient. The eldest daughter died as the result of a tragic accident: she fell, before her mother's very eyes, into the wide-open door of a lighted stove and died very rapidly of severe burns.]

[Ma mère] était le troisième enfant de sa fratrie, le troisième ou le quatrième... Là réside le problème. Avant elle, en effet, étaient nées trois filles. La famille vivait dans une grande maison en pierre, près de l'étable et des champs. La pièce commune avait seule le chauffage dans une grande cheminée où brûlaient de grosses pièces de bois, où l'on faisait la cuisine, à l'intérieur de laquelle on pouvait s'asseoir sur des bancs. La scène s'est passée avant la naissance de ma mère. C'était jour de fête. Pour aller à la messe, Marguerite, la plus jeune des trois filles, avait été habillée d'une robe d'organdi. On l'a laissée un moment à la garde de la plus grande, celle qui sera ma marraine.

* IGRS, Universidade de Londres

Le petite était légèrement vêtue, il faisait froid, elle s'est approchée du feu... et elle est morte brûlée vive. Ce fut un choc atroce pour ses parents, pour ses deux sœurs. Ma mère alors a été conçue pour remplacer la défunte. Et comme c'est encore une fille qui est née, on lui a donné le même prénom, Marguerite. Une morte-vivante, en quelque sorte... Ce n'est pas par hasard si ma mère a passé sa vie à multiplier les moyens pour échapper aux flammes de l'enfer... Cela s'appelle subir son destin, un destin tragique. Ma mère ne m'en a parlé ouvertement qu'une seule fois. Mais je le savais par la légende familiale. Sa dépression provient, je pense, de ce rôle intenable. (Anzieu, 1991: 19-20)

[[My mother] was the third child in the family, the third or fourth... That's the problem. Before her, in fact, three daughters were born. The family lived in a large stone house close to the stable and the fields. The main room was heated by a large fireplace filled with big burning logs [...], and there were benches in it that you could sit on. This happened before my mother was born. It was a feast-day. Marguerite, the youngest of the three daughters, had an organdie dress on, ready to go to church. She'd been left for a moment in the charge of the eldest girl, the one who was to become my godmother. The child was lightly dressed, it was cold, she went up to the fire to warm herself... and was burnt alive. It was a dreadful shock for her parents and her two sisters. So my mother was conceived as a replacement for the dead child. And since she was another girl, they gave her the same name, Marguerite. The living dead, in a way... It's no coincidence that my mother spent her life finding ways to escape from the flames of hell... It was a way of accepting her fate, a tragic fate. My mother only spoke openly of this once. But I knew it as a family legend. I think her depression goes back to this untenable position.]

The variation between these two versions shows how a "family legend" (which will also become a "fate" carried through several generations) twists and turns to serve the vagaries of later causalities. Was the dead girl the eldest or the youngest? Was it a gaping stove or an ingle-nook fireplace? Was it a sister or the mother who witnessed the terrible event and should have been taking better care? Was the mother pregnant when it happened or did she

become so to replace her lost daughter, whether firstborn or lastborn? What they agree on is the shock to the whole family, and the long-lasting effects not just on the parents and living sisters but on the siblings that followed. In fact the child who died was the eldest, not the youngest, of the three sisters and the mother Jeanne was not pregnant with the second Marguerite when the first was killed, but (possibly) with a baby who was declared stillborn the following August. The second Marguerite was born in July 1892.

The first version cited above is that of Jacques Lacan, who met Marguerite Pantaine, by then Marguerite Anzieu, in April 1931, when she was arrested and then sectioned for attacking a famous stage actress with a knife. Lacan wrote his doctoral thesis on Marguerite Anzieu under the pseudonym of “Aimée”, using her case-history as a prototype of the role of personality in psychopathic development.

Marguerite no. 2 started work in the administrative section of the Post Office. She was then transferred to a village some way from her home and from there in 1913 to Melun, near Paris, where she met René Anzieu, also a Post Office employee, and they married in 1917. Meantime, her sister Élise, who could not have children after a total hysterectomy in 1914, came to live with the couple eight months after their wedding, for her husband (an uncle) had died as a result of war-wounds. When Marguerite went off the rails, she took over the care of the child and later also took the wife’s place with René, though the family put up energetic opposition when he wished to divorce and marry her after Marguerite’s final discharge from hospital in 1943 – when, by yet another of the bizarre doublings that attend Anzieu’s life, she became housekeeper to Lacan’s father (and died the same year as Jacques: 1981).

The second version cited above is that of Didier Anzieu in a set of interviews conducted in 1983 when he was sixty. He goes on:

Je pourrais risquer une formule banale, mais qui, pour mon compte personnel, m’apparaît vraie. Je suis devenu psychanalyste pour soigner ma mère. Non pas tant pour la soigner dans la réalité, encore que je sois parvenu, dans le dernier quart de sa vie, à l’aider à trouver une existence relativement heureuse et équilibrée. Je veux dire : soigner ma mère en moi et chez les autres. Soigner en eux cette mère menaçante et menacée... (Anzieu, 1991: 20)

[I might put it this way – it sounds banal, but in my case it seems true: I became a psychoanalyst to care for my mother. Not so much to care for her in reality, even though I did succeed in helping her, in the last quarter of her life, to find a relatively happy, balanced life. What I mean is, to care for my mother in myself and other people. To care, in other people, for this threatening and threatened mother...]

The family opposed Marguerite's marriage, saying she had no domestic skills and was too inclined to go off into a dream; she agreed retrospectively that "*J'eusse dû rester auprès de ma mère*" (Lacan, 1975: 241) [I should have stayed with my mother]. But the first explicitly paranoid symptoms appeared when she became pregnant in 1921. The baby girl was healthy but died as a result of getting the cord caught around her neck and Marguerite attributed the disaster to the influence of a woman friend who had phoned during the birth. She remained "*hostile, renfermée, muette durant de longs jours*" (Lacan, 1975: 160) [hostile, withdrawn and silent for many long days]. Then, a year or two later,

Une seconde grossesse entraîne le retour d'un état dépressif, d'une anxiété, d'interprétations analogues. Un enfant vient à terme, en juillet de l'année suivante (la malade a trente ans). Elle s'adonne à lui avec une ardeur passionnée ; nulle autre qu'elle n'en prend soin jusqu'à l'âge de cinq mois. Elle l'allaitera jusqu'à l'âge de quatorze mois. Durant son allaitement, elle devient de plus en plus interprétante, hostile à tous, querelleuse. Tous menaçaient son enfant. Elle provoque un incident avec des automobilistes qui seraient passés trop près de la voiture de l'enfant. Des scandales multiples éclatent avec les voisins. Elle veut porter l'affaire en justice. (Lacan, 1975: 160)

[A second pregnancy put her back into a similar state of depression, anxiety and paranoia. A child was brought to term the following July (the patient was thirty years old). She devoted herself to him with passionate ardour; no one but she took care of him until he was five months old. She breastfed him until the age of fourteen months. While she was breastfeeding she became more and more paranoid, hostile to everyone and quarrelsome. Everyone was a threat to her child. She made a scene

over some motorists who drove too close to her child's pram. All the neighbours objected. She wanted to take the affair to court.]

When Didier was one, Élise took over childcare after he had been found sucking the grease from his pram wheel, supposedly under his mother's eye. Meanwhile, Marguerite planned to leave France for America, where she would become a novelist; she would have left her son behind, but gone "pour son enfant" [for her child's sake]. Instead, with both her family and her employers concerned by her state of mind, René had her sectioned for five months in a hospital at Épinay-sur-Seine. She went to Paris in August 1925 and lived there quietly, working for the Post Office, studying English and preparing for a *baccalauréat*, which she was to fail three times.

Looking back to his childhood, Didier Anzieu described himself in a draft autobiography rather dramatically as "un mal aimé, fils de mal aimés" (Anzieu, 1991: 36) [unloved, the son of unloved people]. But on another occasion he characterizes himself as over-loved:

Je ne devais pas me risquer à l'air extérieur sans être emmitouflé dans plusieurs épaisseurs: chandail, manteau, béret, cache-nez. Les enveloppes superposes de soins, de soucis et de chaleur dont m'entouraient mes parents ne me quittaient pas, même quand je m'éloignais d'eux. J'en emportais la charge sur mon dos. Ma vitalité se cachait au cœur d'un oignon, sous plusieurs pelures. (Anzieu, 1991: 14-15)

[I couldn't go out of doors without being bundled up several times over: jumper, coat, beret, muffler. The layers of my parents' care, worries and warmth never left me, even when I lived far away from home. I carried it like a weight on my shoulders. My vitality was hidden at the core of an onion, under several skins.]

In my book *Consensuality*, I have used this cluster of ideas to discuss a series of other figures and cultural objects. The first three chapters cover Anzieu's life, his theory and a rereading of the latter in terms of gender. Chapters 4 and 5 take two individuals, André Gide and Princess Diana,

and examine how their bodies function as subjects and objects of desire gendered masculine and feminine, in texts by and about them, in the way others think or talk of them. Chapter 6 looks at how poets and critics write about the desire of sculpted form, and chapter 7 analyses a cinematic fantasy where one character uses another person's body to desire through (1990s films: *Gattaca*, *The Talented Mr Ripley* and *Being John Malkovich*). In the last two chapters, returning to Anzieu's theory alongside a collection of writers, films (*The Piano* & *The Truman Show*), scientists and philosophers, I explore ways of understanding the idea of touch in relation to love and loss.

Anzieu's theory is diverse and rich and I only have space here to introduce one branch of his work, his theory of the *moi-peau* [skin-ego]. The book was first published in 1985 and reprinted in an expanded form in 1995. The theory is premised on the central importance of the body to psychic life. In Freud's time "Ce qui était refoulé [...] c'était le sexe" (Anzieu, 1995: 43) [what was repressed was sex]; in the 1980s the ignored and repressed issue was the body. Since Lacan, the stress on language had meant that the body was not being psychoanalytically theorized; yet "toute activité psychique s'étaie sur une fonction biologique" (Anzieu 1995: 61) [every psychic activity leans on a biological function]. Anzieu's aim is to fill this gap. "L'espace psychique et l'espace physique se constituent en métaphores réciproques" (Anzieu, 1990: 58) [Psychic space and physical space constitute each other in reciprocal metaphors], he wrote in 1990: "le Moi-peau est une de ces métaphores" (Anzieu, 1990: 58) [the Skin-ego is one of these metaphors].

The skin, like any shell or peel, has a double surface – "l'une protectrice, c'est la plus extérieure, l'autre, sous la précédente ou dans les orifices de celle-ci, susceptible de recueillir de l'information, de filtrer les échanges" (Anzieu, 1995: 31) [a protective one on the outside and, underneath it or in its orifices, the other, which collects information and filters exchanges] – and it is this complex structure of surfaces, rather than the old image of thought penetrating through into a truth-core, that can help us understand our physical, psychical and intellectual worlds in a different way.

La peau est perméable et imperméable. Elle est superficielle et profonde. Elle est véridique et trompeuse. Elle est régénératrice, en voie de dessèchement permanent. [...] Elle appelle des investissements libidinaux autant

narcissiques que sexuels. Elle est le siège du bien-être et aussi de la séduction. Elle nous fournit autant en douleurs qu'en plaisirs. [...] Elle traduit par sa minceur, sa vulnérabilité, notre détresse originaire, plus grande que celle de toutes les autres espèces, et en même temps notre souplesse adaptative et évolutive. Elle sépare et unit les différentes sensorialités. Elle a, dans toutes ses dimensions que je viens de passer incomplètement en revue, un statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité. (Anzieu, 1995: 39)

[The skin is permeable and impermeable. It is superficial and profound. It is truthful and deceptive. It regenerates, yet is permanently drying out. [...] It provokes libidinal investments as often narcissistic as sexual. It is the seat of well-being and seduction. It supplies us as much with pain as pleasure. [...] In its thinness and vulnerability, it stands for our native helplessness, greater than that of any other species, but at the same time our evolutionary adaptiveness. It separates and unites the various senses. In all these dimensions that I have incompletely listed, it has the status of an intermediary, an in-between, a transitional thing.]

In its earliest days, the baby not only receives care but also gives out signals to its family circle. In the mother-child dyad it is no passive partner: by a sort of “feedback” loop, it solicits as much as responds and can withdraw as much as be neglected: exchanging looks, smiles, noises and sense-impressions, it “acquiert un pouvoir de maîtrise endogène qui va d'un sentiment de confiance dans ses entreprises à un sentiment euphorisant de toute-puissance illimitée” (Anzieu, 1995: 80) [acquires a power of endogenous mastery that develops from a sense of confidence into a euphoric feeling of unlimited omnipotence]; such over-confidence is necessary for it to move forward to further affective and sensori-motor enterprises. Babies have a “pré-Moi corporel” [bodily pre-ego] which helps them to develop as individuals and this is based on reliable feedback from an other who is “gémellaire” [twin-ned] in a way that will be echoed later in love relationships. Touch is the first sense-faculty to develop embryonically and thus “la peau est le référent de base auquel sont spontanément rapportées les diverses données sensorielles” (Anzieu, 1995: 83) [the skin is the basic reference point for all the various sense data]; and because touch is the only reflexive sense it gives

rise gradually to the reflexivity of thought. The baby develops the phantasy of a “peau commune à la mère et à l’enfant, interface d’un côté de laquelle se tient la mère, l’enfant étant de l’autre côté” (Anzieu, 1995: 85) [skin common to the mother and the child, an interface with the mother on one side and the child on the other] – again an illusion of reciprocal inclusion that is “ravivé plus tard par l’expérience amoureuse, selon lequel chacun des deux, en le tenant dans ses bras, envelopperait l’autre tout en étant enveloppé par lui” [revived in the experience of [sexual] love, in which each, holding the other in their arms, envelops the other while being enveloped by them]. But just as love can fail, the common skin can appear too tight, too loose or violently torn away, leading to pathologies of the skin-ego.

A dual surface turned both inwards and outwards, the skin-ego has a number of “functions” including containment, holding, protection against excitation, sexuality, toning and – the term I have used for the title of my book – “consensuality”, which stands for the coexistence and correspondence of the bodily senses, all sited on the skin. By extension, I am using this term too for the meeting of skins which occurs in desire and which may be both co-sensual and based on consent – con-sensuality.

How then might Anzieu’s ideas help us to think cultural and bodily phenomena? I will briefly give just two further “excerpts” from the book: the first is from chapter 5, on Princess Diana; the second from the last chapter, on mourning, loss and the phantom limb.

In Princess Diana, I want to propose the coincidence of two ways in which the skin marks the boundary of the female body and the place where something (let us call it femininity) courses in and out. The two ways are bulimia and radiance. In her interview with Martin Bashir for BBC’s *Panorama* programme on 20 November 1995, Princess Diana described bulimia thus: “You fill your stomach up, four or five times a day – some do it more – and it gives you a feeling of comfort, it’s like having a pair of arms around you”. What this image suggests is the curious image of the body feeling embraced *from the inside*. She adds immediately “but it’s temporary” – and indeed it must be. This point of balance is achieved momentarily and regularly with bulimia. The rhythm of anorexia is a gradual, inch-by-inch continuum towards an ideal end-point of emptiness (Gide’s desire, Kafka’s hunger-artist), each stage being a slightly increased ratio of refusing self to matter barred

entry, but bulimia – and this is what makes it an easily kept secret, a structure of visibility that can remain strictly invisible – is not a continuum but a circuit. The circle it describes has four points, two states and two actions: the excessive ingestion of bingeing leads to fullness (negatively “the bloated stomach”, positively “the embracing arms” – or, in Anzieu’s words, “la peau, c’est le sac qui contient et retient à l’intérieur le bon et le plein” (Anzieu, 1995: 61) [the skin is the sac that contains and retains inside it all that is good and full]; this in turn leads to the excessive expulsion of vomiting and its temporary resting-point is an emptiness which, unlike the emptiness of anorexia, is a version of stasis equal and opposite to the moment of comfort in that it brings a pleasure close to orgasm. To borrow Diana’s own words again: “I remember the first time I made myself sick. I was so thrilled because I thought this was the release of tension” (Morton, 1997: 56). The bulimic’s skin demonstrates its dual function by holding in and keeping out by turns, inviting sensation and protecting against it. This is the basis of the circuit of bulimia – a circle around, into and out of, the surface-point of the skin.

Radiance, surprisingly perhaps, works in a very similar way. It seems extraordinary how frequently and fascinatedly commentators use the term, along with a plethora of cognate images, to describe the “Diana effect”. Radiance ought to mean a system of light (or heat) emerging from the interior of the person; thus we speak of the secret radiance of pregnant women or the eyes shining as the “windows of the soul”. But more exactly it suggests a circular system in which what comes out has first been put in. Only our gaze makes her look radiant. She is, as Martin Amis put it, “a mirror, not a lamp” (Amis, 1997: 53). Rilke describes this exactly in the second Duino Elegy when he likens angels to mirrors that

[...] die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (Rilke, 1996b: 503)

[draw their own streamed-forth beauty
back into their own countenance]

With radiance, like bulimia, the circuit presupposes a breachable surface that lets the inner out and takes the outer in, but it also depends on an ideal

state of the closed, gleaming face: “‘She’s so beautiful’, breathed the crowds in Australia during her first tour. That skin! Those eyes! Ever after, people who met her in person remarked on her radiance. It was as if, they said, she was lit from within” (Tennant, 1997: 3); or again, “An instant radiance” is said to have emanated from Princess Diana “when she walked into the room” (David Tang, cited by Johnson 1997: xiv): “she glittered, and the glittering sucked you in” (Woods, 1997: 18). She had a “stellar luminescence” (Unsigned, 1997: 1), was “shining [and] golden” (Mower, 1997: 30), “illuminated our lives” (Attenborough, 1997: 7), etc. etc.

All that light – in, out of, around and through this woman’s body. In the early days, everyone noted that shy–or was it “coy–upward glance” (Campbell-Johnston, 1997: 17) as the cameras slid through her diaphanous skirt or as, more peculiarly, she gazed up adoringly at her royal beau. Peculiarly because everyone knew that she was tall and he was short. We “don’t do it, Di” feminists made much of those absurdly posed shots of her carefully placed a step or two below him, or seated while he leaned avuncularly down. The relation of power to the gaze is analysed by Foucault in *Surveiller et punir* [*Discipline and Punish*], where he describes the people looking up to the monarch: “Traditionnellement le pouvoir, c’est ce qui se voit, ce qui se montre, ce qui se manifeste [...] Jusque-là le rôle de la cérémonie politique avait été de donner lieu à la manifestation à la fois excessive et réglée du pouvoir” (Foucault, 1975: 219-20) [Traditionally, power was what was seen, shown and manifested [...]. Up to this point it had been the role of political ceremony to be the occasion for the excessive yet regulated manifestation of power]. At such moments royalty was on display and the people were allowed to look, not on the face of power, certainly not into its eyes, but at a proper distance and logically from below. Genet’s *Le Balcon* [*The Balcony*] (1956) satirizes this relation of mass to icon when the denizens of his brothel present themselves as the Queen, the Judge, the Bishop and the General on the balcony that marks the liminal point between two worlds. The balcony and the television screen are such transmitting skins, two-sided in their function of presenting and protecting. We gazed up and, by a certain distortion, we saw her gazing up too. By that distortion, and by the choreographed voyeurism of the royal kiss, we understood certain things: that we were going to be, as Bea Campbell put it with characteristic

brutal sympathy, able to “watch her deflowering”, and that what we got to see would never be the “real thing”.

Power is vertical firstly, as we have just seen, because the few are on display to the many. Foucault goes on to explain how the individualization that follows from being gazed upon made a major shift in the late eighteenth century. Typically in feudal regimes (of which the British monarchy is a late version writ small), ceremonies ensured that those with power and privilege become known to their public by an “ascending” individualization. Over the last two centuries, on the other hand, the downward gaze of a punitive surveillance or discipline individualizes the common man or woman “par des surveillances plutôt que par des cérémonies, [...] par des mesures comparatives qui ont la ‘norme’ pour référence, et non par des généalogies qui donnent les ancêtres pour points de repère; par des ‘écarts’ plutôt que par des exploits” (Foucault, 1975: 226) [by comparative measures referring to the ‘norm’ rather than by genealogies using ancestors as reference points; by ‘gaps’ rather than deeds].

Individualized by the disciplining gaze as a “basket case” (Diana’s term for the Windsors’ view of her in the Panorama interview) or simply a pretty woman, but also by the ceremonial positioning of her triumphal public role, Diana was a double-facing skin between the feudal and the modern modes of the exercise of power. In this sense too she stands for a circuit in which she was positioned at the middle point, absorbing and reflecting the two modes of gazing. This was most particularly her function for women. She could be adored but also pitied, because whatever misfortunes we think we have endured by virtue of our sex, she seemed to have experienced too. We looked simultaneously up and down, as she did. Our lives and fantasies (including our longing to be & dread of being looked on) were embodied in her.

Diana is one object in whom death allowed us to invest a complex of fantasies. But my argument in the final chapter is that we are too inclined to think (certainly in psychoanalytic theory) of loss and mourning as a kind of ingestion/digestive process. I want to suggest a number of other ways of theorising mourning – as a skin we carry (Marguerite Anzieu: a burnt skin; Didier Anzieu or Rilke a girl’s skin; Barrie or Dali the skin of a more gifted brother), a garment we wear or some other kind of external prosthesis: imaginary friend or phantom limb...

“Most people know what is meant”, writes the neurologist V. S. Ramachandran, “by a phantom limb. A patient has an arm amputated because it has a malignant tumour or has been irreparably damaged in an accident but continues to feel the presence of the amputated arm” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 10). First named by Silas Weir Mitchell in 1872, it had already been recognized by Ambroise Paré in 1649; a famous example is Lord Nelson who identified the twinges he felt in his lost arm as “direct evidence for the existence of the soul” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 22). The feeling might be tingling, clenching or twisting of fingers or toes – but the most common one is pain.

The phantom limb is an externally projected part-object and, as with the lost love object, it is hard to know what exactly is meant by saying “it hurts”. The impersonal “it” in “it’s raining” or “il pleut” is said to refer to God or Jupiter. We always have this mixture of ownership and repudiation in relation to body parts that plague us, but in specific relation to the phantom limb this is a bereaved relation. As Elizabeth Grosz puts it: “The phantom is an expression of nostalgia for the unity and wholeness of the body, its completion. It is a memorial to the missing limb, a psychical delegate that stands in its place” (Grosz, 1994: 73).

Ramachandran has brought clinical relief by the use of the “virtual reality box” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 46). This is a device that uses a mirror to delude the brain into thinking the lost hand is really there: the person wriggles right-hand fingers and the absent, painfully cramped left-hand fingers appear to wriggle back, which miraculously releases the tension in the phantom. In this way, as he puts it, he achieved “probably the first example in medical history of the successful ‘amputation’ of a phantom limb!” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 49).

The possibilities of the phantom metaphor go further than one might think. You do not have to have had an amputation in order to have a phantom limb. Ramachandran cites the case of a woman born without arms who describes vivid sensations, including the fact that her phantom arms are “about six to eight inches too short” (Ramachandran & Blakeslee: 1999, 41). Conversely there is the case of “supernumerary” or “anarchic limb”. At a conference on *Phantom limb phenomena* at Goldsmiths College in January 2005, Dave McGonigle cited the case of a woman with two arms and two

legs who was convinced she had a third one of each at the left side of her body. She had to give up her job in a fish-sorting factory because the “extra arm” kept getting in the way; it also made her avoid supermarkets because she felt it was liable to shoplift. Both these imagined additions to the body make the person actively more than they otherwise were. Even more thought-provoking, at the same conference, Chris Frith said: “We all have phantom limbs except that most of the time our real limbs coincide with them” (cited with the author’s permission).

Is our whole body a phantom limb? Are we all our own *Doppelgänger*? If we take Frith’s remark and apply it to the lost object, what it suggests is that our “real” objects are as lost as the lost ones, and that not only is all grief “virtual” but all other emotions are too. This leads to another kind of failed recognition. In a case viewed twice by Oliver Sacks, a person believes his leg to be a dead limb that pranksters have put in his bed; when he throws it out in horror he finds himself on the floor. Ramachandran cites the similar case of a woman who points to her own paralysed arm and says it is her brother’s. What is it that produces such alienation from something that has hitherto been uncomplicatedly part of oneself? Two other aberrant conditions may shed some light on this.

A person with Capgras’ syndrome is able to recognize their mother or husband as looking exactly like that relative but they fail to feel the normal response to them and thus take them for an impostor. Ramachandran discusses the case of a young man called Arthur who, after a car accident, could no longer relate emotionally to his parents. He had no problems with them on the phone, and briefly he was convinced by being told the false father had gone to China, but there was no return of the global ability to love them on sight. Ramachandran makes two connections that are of especial interest here. The first is in relation to “the mechanics of how we form memories, in particular our ability to create enduring representations of faces” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 169). Arthur is unable to see that three photos of the same person looking straight-on, slightly to one side and a little further averted are the same face – “only when the model’s eyes were looking way off to one side was he able to discern correctly that she wasn’t looking at him” (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 168) – for, somewhat like Leonard in *Memento* or the patient H. M who has had both hippocampi removed, he fails to form new memories of people. The second is that Capgras’ syndrome

can be connected to another syndrome called Cotard's, in which "a patient will assert that he [sic] is dead" (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 167). Arthur says to his mother one day: "'if the real Arthur ever returns, do you promise that you will still treat me as a friend and love me?'" (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 172).

If, as Ramachandran suggests, "Cotard's is simply an exaggerated form of Capgras' syndrome" (Ramachandran & Blakeslee, 1999: 167), then we must recognise how contagious loss is. Here is part of Rilke's "Orpheus. Eurydike. Hermes", written in 1904, in which something unexpected happens while Eurydice is following Orpheus to the upper world:

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet –,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. (Rilke, 1996a: 205)

[And when suddenly, abruptly,
the god stopped her and with painful voice
said these words: 'He has turned round' –
she understood nothing and said softly 'Who?'

But far off, dark before the bright way-out,
stood someone or other, whose countenance
could not be recognized.]

This is, I suggest, the basic mechanism of the externalization of loss; it is actually an imagined encounter in which both parties are metamorphosed. After a betrayal, we know the person who once loved us is still alive; we might even see them from time to time. But when, like Arthur or Eurydice, they fail to recognize us with love – when, that is, they manifest Capgras's syndrome towards us – then we become *their* phantom limb.

Works cited

NB: All translations from French and German into English are my own. Any quotation without page-reference is from the last-cited page. Much of this material has been published in my *Consensuality: Didier Anzieu, gender and the sense of touch* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2009).

- Amis, Martin (1997) "The mirror of ourselves" *Time* (15 September).
- Anzieu, Didier (1990) *L'Épiderme nomade et la peau psychique* (Paris: Dunod).
- Anzieu, Didier (1995 [1985]) *Le Moi-peau* (Paris: Dunod).
- Anzieu, Didier (1991) *Une Peau pour les pensées*, interviews with Gilbert Tarrab (Paris: Apsygée).
- Attenborough, Richard (1997) "Under the spell of a rare and illuminating personality". *The Times*. (6 September).
- Campbell, Bea (1997) *After Dark*. Channel 4 (13 September).
- Campbell-Johnston, Rachel (1997) "Portraits of Diana", *The Times* (5 September).
- Foucault Michel (1975) *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard).
- Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).
- Johnson, Boris (1997) "It wasn't just that she was beautiful and famous. She had this gift". *The Daily Telegraph: Special Supplement* (1 September).
- Lacan, Jacques (1975 [1932]) *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Paris: Seuil).
- Morton, Andrew (1997 [1992]) *Diana, her true story* (London: Michael O'Mara Books).
- Mower, Sarah (1997) "State of grace", *The Times Magazine*. (6 September).
- Ramachandran, V. S. and Sandra Blakeslee (1999 [1998]) *Phantoms in the Mind* (London: Fourth Estate).
- Rilke, Rainer Maria (1996a) *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, eds. Manfred Engel & Ulrich Fülleborn, vol 1: *Gedichte 1895 bis 1910* (Frankfurt am Main & Leipzig: Insel).
- Rilke, Rainer Maria (1996b) *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, eds. Manfred Engel & Ulrich Fülleborn, vol 2: *Gedichte 1910 bis 1926* (Frankfurt am Main & Leipzig: Insel).
- Segal, Naomi (2009) *Consensuality: Didier Anzieu, Gender and the Sense of Touch* (Amsterdam & New York: Rodopi).
- Tennant, Laura (1997) "The incomparable queen of glamour". *The Independent on Sunday: Real Life* (7 September).
- Unsigned (1997) "When I go home and turn my light off at night, I know I did my best". *The Times Magazine*. (6 September).
- Woods, Vicki (1997) "The girl couldn't help it". *The Guardian* (1 September).

A Contas com a Coisa na “Praça de Londres”: Lídia Jorge e a Húbris da Representação

ANA PAULA FERREIRA*

[T]udo sai de um ferimento já feito e tudo aí regressa. Uma fenda.

Lídia Jorge, *O Vale da Paixão* (143)

A aliteração em /k/ sob a qual inicio o presente ensaio – “A contas com a Coisa” – pretende sugerir a aporia que se regista quando as palavras chocam contra o limite da expressão e do próprio saber, fenómeno que se manifesta de maneira privilegiada no texto literário. Abandonadas à arbitrariedade do signo depois de Saussure, as palavras – seria bom dizer os que as usam, não fossem eles, ou não fossemos nós, de certo modo usados por elas – as palavras insistem em rodear e dar vazão a “qualquer coisa” que a própria linguagem engendra ao tentar representar o que, por natureza, não tem nome (Žižek, 1992: 169-70). Apropriando-se da noção de *das Ding* de Freud, no seminário de 1959-1960 sobre *A Ética da Psicanálise*, Jacques Lacan esforça-se por definir essa “coisa” que, de algum modo, ficou cravada na passagem do ser da plenitude primária à sua divisão pela lei da ordem simbólica que o torna sujeito da linguagem, sujeitando-o às leis da sociedade e da cultura. É tal Coisa, indizível e inatingível, espécie de estranheza íntima que assalta e perturba o sujeito compelindo a representação, mesmo se esta é impossível, o que se faz dramatizar no conto de Lídia Jorge, “Praça de Londres”. Procederei aqui à sua leitura enquanto parábola de um fazer literário que consistentemente acena à *das Ding*, a Coisa em que mora o Real e onde o ser tem um lugar para lá da representação ou das leis que pautam a sua economia de substituição e troca.

* Universidade de Minnesota

Sítio, situação, subjectividade

“Praça de Londres” abre a última colectânea de contos da autora, de título homónimo e tendo por subtítulo, “Cinco contos situados”, o que, desde logo, encaminha a leitura para o que seja o sítio, situação ou estado “situado”. Efetivamente, cada uma das narrativas refere locais mais ou menos reconhecíveis, em Lisboa e no estrangeiro (como se Lisboa não o fosse), mas só a primeira, “Praça de Londres”, refere um número de marcos específicos e significativos pela sua carga simbólica, acumulados não por acaso na conclusão do caso que o conto apresenta. Mas não são os locais, que se tornam mais vagos de conto para conto, o que, na verdade, se prende ao adjetivo “situados” no subtítulo do volume. É sabido que o conto se preza pela abstração de contexto local e regional ainda quando pareça acenar ao protagonismo do mesmo. Pense-se na obra-prima do género que é “El sur”, de Jorge Luis Borges; em *Sagarana*, de João Guimarães Rosa; nos *Contos da Montanha*, de Miguel Torga; ou, mais perto da “Praça de Londres” ou do que aqui me interessa, pense-se nas narrativas incluídas em *Esta Cidade!*, de Irene Lisboa. A função deíctica emprestada pela anotação de uma realidade externa aponta normalmente, no género do conto, para uma *situação* pessoal e íntima mas de valor emblemático pela questão filosófica que ilustra.¹ Constituindo um momento em teoria único e irrepetível na experiência da personagem, essa situação por sua vez aponta para o *sítio* onde, porventura, tem origem, ou seja, a história do próprio sujeito anterior ao momento privilegiado que o conto relata.

Desde um ponto de vista psicanalítico lacaniano, pode-se conceber tal anterioridade em termos da pré-história do sujeito, referente a um sítio que lhe é exterior enquanto tal. Trata-se da área de experiência anterior à formação da subjectividade e do inconsciente, portanto uma experiência pré-linguística onde não existe divisão com o corpo materno. É no limiar dessa experiência onde se regista a primeira sensação de estranheza por parte do ser já quase passado à esfera da cultura por meio da linguagem, quando se

¹ Questão que antigamente a crítica chamava “universal” e hoje, a contar com as culpas que tal pressuposição cristaliza, nem sequer “filosófica” deveríamos chamar sem aspas.

apercebe da sua separação, da sua divisão com respeito à Mãe e ao Todo sem divisão que ela corporiza. A figura materna passa então a ser o “primeiro estranho em relação ao qual o sujeito é obrigado a orientar-se” (Lacan, 1992: 54).² Na medida em que a Mãe faz parte da Coisa boa deixada atrás e perdida, o sujeito fica portanto ligado por um laço afectivo primário, pré-simbólico, a um lugar Outro que não conhece, que o atrai e simultaneamente o repele e que ele tenta em vão apreender. É o conceito dessa Coisa que está, por definição, “para além do significado” (*Ibid*) o que se apresenta no conto aqui em foco. Convém a esse respeito lembrar o estatuto do sujeito, o sujeito da linguagem e do desejo, que tem o seu norte (e eventualmente desnorte) no seu apelo fascinante e, ao mesmo tempo, ameaçador.

Ao dizer “Eu”, o sujeito deixa atrás a sua experiência relativamente ao quadro de referência materno. Lacan associa esta operação ao “*Nom-du-père*”, explorando o duplo sentido (em Francês) de “Nome” e “Não” do Pai, ou seja, a assimilação da linguagem por parte do ser é simultânea à injunção paterna proibindo a relação incestuosa com o corpo materno. Lacan explica-o de modo caracteristicamente formulaico: “[A] proibição do incesto não é outra coisa que a condição *sine qua non* da fala” (Lacan, 1992: 69). Funda-se, assim, a repressão que forma o inconsciente, mas funda-se também a relação de afecto com a Coisa-Mãe. As leis que regem esse inconsciente não são, para Lacan, de teor intrapsíquico ou biológico como eram para Freud, mas sim linguístico. São as leis de substituição (a metonímia) e as de condensação (a metáfora) que pautam as andanças do sujeito desejante na linguagem e enquanto linguagem, deslocamentos que sem dificuldade se podem imaginar com recurso a topografias várias – praças e avenidas, vales e mares, neste particular tanto faz.³

² Esta e todas as subsequentes traduções são da minha responsabilidade.

³ A referência a vales e mares evoca *O Vale da Paixão*, onde se dramatizam tanto as andanças do sujeito da escrita – a filha que não sai de Valmares – como, indirectamente, as do pai “trotamundos”, que se desloca por vales e por mares e que essa escrita tanto evoca como convoca. (Veja-se Ferreira, 2001.) Lacan elabora a relação entre metáfora e metonímia relativamente ao sujeito pensante ou, melhor, ao sujeito desejante da linguagem, o sujeito que “pensa lá onde não é, portanto, sendo onde não pensa” (Lacan, 1977: 166), no ensaio “Agency of the letter in the unconscious or reason since Freud”, incluído em *Écrits*, que utilizo aqui em versão inglesa.

Essas andanças, que caracterizam a suposta normalidade do sujeito da linguagem e membro da sociedade, não podem vedar os efeitos desregradores, deslocadores que esse Outro *sítio*, âncora do ser Real, têm na sua experiência consciente, na sua situação na linguagem, que é o mesmo que dizer no processo de representações acumuladas e pouco mais que reiteradas a que chamamos “cultura”. Tomando o conceito de “sujeito-em-processo” de Julia Kristeva, pode-se dizer que esses efeitos de deslocação onto-epistemológica mediante os quais o sujeito se processa e é, nesse acto, continuamente julgado pela ordem da sociabilidade e da cultura, esses efeitos constituem o “pouco mais” (que representações de representações) que se dão a manifestar sobretudo na linguagem poética (Kristeva, 1980: 135-37; Kristeva, 1984). Lá voltaremos.

A situação pessoal e íntima tipicamente dramatizada no género do conto é, pois, susceptível de trazer à tona esse Outro *sítio* por força sempre latente na condição do sujeito, no seu *sítio* e situação num momento dado. É isso o que provoca a sensação de estranheza, sintoma da “radical ex-centricidade do sujeito com relação a si mesmo”, o que Lacan chama a sua “*ex-timité*” (Lacan, 1977: 171), identificando-a, no seminário sobre a *Ética da Psicanálise*, como “a exterioridade íntima ou ‘extimidade’, que é a Coisa” (Lacan, 1992: 139). Pode-se dizer que constitui ou, pelo menos, aponta para o local da “história secreta”, que, segundo Ricardo Piglia em suas “Teses sobre o conto”, se faz presente no conto moderno a partir de Chekov (Piglia, 2001). Não será para essa Outra história-*sítio* que bole no sujeito e o faz estranho a si mesmo onde remete a frase do subtítulo, “contos situados”? O conto “Praça de Londres” não pode ser mais claro sobre o assunto; de que maneira tal *sítio/site* se manifesta, situa o sujeito e o chama a julgamento da lei enquanto sujeito-na- linguagem; e de que modo este aí encontra fonte de gozo e criação.

A Coisa

“Praça de Londres”, pórtico e porventura modelo dos contos incluídos no volume, relata a emergência no sujeito da narração, no seu ângulo de visão ou na sua fantasia, de uma imagem incompreensível mas que a prende

emocionalmente. Lídia Jorge oferece-nos aqui, ao parecer por puro acaso poético, uma ficção narrativa que ilustra o conceito de *das Ding*, tal como Lacan o descreve. Trata-se, a meu ver, de uma demonstração filosófica centrada na figura da narradora e personagem principal, que representa não apenas a noção de sujeito-na-linguagem mas a hipótese de tal sujeito ser escritora, trabalhando e fazendo comércio com a linguagem.

O conto, na sua maior parte narrado em primeira pessoa (“eu”, “mim”) mas compreendendo desdobramentos em terceira (“ela”, “a mulher”) e no genérico “uma pessoa”, descreve o encontro súbito e momentâneo de um homem entrado em anos, mas de passo e aparência joviais, que leva ao colo uma criança, que poderia ser bebé, a quem beija e em quem provoca gargalhadas. O que chama a atenção da narradora e a perturba é a totalidade da cena constituída pelos beijos de um e as gargalhadas do outro. Mas essa “coisa” incompreensível que lhe é dado testemunhar depressa desaparece de vista, entrando num edifício cujas portas de vidro a deixam vislumbrar ou imaginar que vislumbra o rosto da criança a olhar em direcção da rua (Jorge, 2008: 14). A narradora deduz que seja uma menina e que a olha sem saber que a olha. É em vão que tenta imaginar uma explicação para tal “coisa”, uma ou mais histórias que dêem sentido à imagem da menina embrulhada em felpas ao colo de um homem de cabelo grisalho, ambíguo velho-novo, que veste camisa vermelha e a beija “sofregamente” (op. cit. 15). A narradora atribui, no entanto, a uma figura caricata de porteira que se dá o gosto de inventar a narração dessas possíveis histórias. Atendendo ao modo como cada possível história começa, é evidente que todas redundam na má língua: assim é falar do próximo, inventar histórias para quem não se conhece (e para quem se conhece às vezes também), “conspurcando-lhe a intimidade”, como diria, a respeito da “coisa” que é Walter, a narradora de *O Vale da Paixão* (Jorge, 2004).⁴

Não tendo necessidade para continuar violentando seja qual for a verdade da “coisa” que a surpreendera impondo-lhe uma história, a mulher

⁴ Lembremos também “as cartas envenenadas” escritas pelas irmãs de Walter e a narrativa que a filha escreve e perversamente oferece ou imagina que oferece ao pai, quando o visita na Argentina, no bar Los Pájaros.

renuncia à vontade de explicação e segue o seu caminho. Conclui-se assim a breve experiência do sítio-Outro que, embora exterior e muito distante do sujeito falante, só nele, enquanto sujeito da linguagem e do desejo, se faz evocar repetidamente através de uma representação “idiota” que toma o lugar da representação impossível da Coisa (cf. Lacan, 1992: 55; 57-63). No relato artístico que é o conto essa representação ocorre por virtude daquilo que Roman Jakobson descreveu como a “função poética” da linguagem, não evocando portanto mais do que a própria linguagem. Uma evocação – a Coisa, mas o que evoca é só outra mais numa substituição metafórica que aponta para o gozo primário (ou “*jouissance*”) que lhe é associado. É nesse processo de “desvelamento” onde radica uma concepção de escrita literária em consonância com o desejo e, portanto, virada para o Real (Miller, 2008: 38-41), ponto a que voltaremos mais adiante.

Regista-se sem dúvida grande caminho andado nessa via poética auto-referencial entre a menção inicial da Praça de Londres, assinalando o passeio lateral onde a narradora diz ver a “coisa”, e a Praça de Londres referida no desfecho da narrativa, após a renúncia de perseguir o seu apelo de representação. A Praça de Londres que tem por marco a Pastelaria Mexicana e, por último, além desta, tem também a Igreja de São João de Deus, o Ministério do Trabalho e Desemprego, a Country Store da Laura Ashley e a Estátua de Junqueiro acumula um excesso de denotação relativizada pelo que esses nomes conotam. É evidente que apontam para a situação da personagem reintegrada numa realidade exterior concreta, a Praça de Londres por todos conhecida, uma realidade legislada pelas instituições sugeridas pelos referidos marcos urbanísticos. Mas estes remetem ao sentido figurado da linguagem literária, poética, que impera na economia simbólica do relato. Trata-se de enunciar uma série de potencial “sítios de memória” – para utilizar o conhecido conceito de Pierre Nora⁵ – para re-significá-los poeticamente com relação à Coisa que cada um deles pode eventualmente cristalizar para determinado sujeito. Cada um assinala o objecto parcial que circula em situações colectivas

⁵ “Um *lugar de memória* é qualquer qualquer entidade significativa, seja ela de natureza material ou imaterial, que por virtude da vontade humana ou do labor do tempo se tornou um elemento simbólico de uma comunidade [...]” (Nora, 1996: xvii).

de desejo de comunhão, de reunião com a Coisa – desde a comida e bebida no café, aos ritos religiosos, aos formulários de emprego e de subsídio de desemprego, aos luxos do mercado global, à tradição cultural e literária. Ao ser evocada, só o pode ser como simulacro (representação de representação) denso e fragmentário da fantasia do Todo desde sempre perdido e, por isso, sempre projectado, metonimicamente, de objeto em objeto: “Eu vi uma vez uma coisa muito nítida, e a coisa sem olhar olhou para mim” (Jorge, 2008: 18).

O relato a respeito da “aparição” da Coisa – Lacan chama-lhe “uma aparição” para acentuar como, sendo “substância das aparências”, engana, tal “isca viva”⁶ – o relato estrutura-se sobre um outro potencial relato apenas sugerido pela situação vulnerável em que a narradora se encontra ao passar na Praça de Londres a caminho de casa, num crepúsculo de Novembro. A descrição da “coisa” que interrompe o seu caminho, a sensação de estranheza e fascínio advinda da imagem do homem beijando, no meio da rua, a criança que leva ao colo, parece associar-se aos dois pesados sacos de documentação que carrega ao sair do escritório do seu advogado; e parece relacionar-se ao facto de que se considera inocente dos crimes de roubo de que é acusada. A referência ao carregamento que leva a braços constitui o marco narrativo dentro do qual surge o relato, que se pode considerar o relato principal, sobre a aparição da “coisa”. Ao longo do relato, a anotação do peso dos papéis que podem também incriminá-la alterna com a anotação da “coisa” incompreensível que lhe é dado ver ou imaginar. A força dramática do conto deve-se, de facto, à justaposição repetitiva, obsessiva, da acusação dos crimes de roubo e acumulação de bens de que a narradora é alvo e a descrição daquilo que ela não consegue possuir pela razão linguística, que é o mesmo que dizer representar. As suas tentativas apenas registam essa impossibilidade: A “coisa inteira e indistinguível”; “a coisa íntegra e intocável” (Jorge, 2008: 11); “a coisa inexplicável”, “objecto inonimável” (op. cit.: 13); “a coisa muito nítida”, “uma coisa indestrutível. Formidável. Eterna, . . .” (op. cit.: 19). Se se atentar, no entanto, ao crescendo de valor emotivo atribuído à imagem ou miragem da

⁶ “... substância das aparências, o material de uma isca viva – uma aparição aberta ao engano de uma [...] aparência”. (Lacan, 1992: 60)

“coisa”, pode-se afirmar que a narradora-protagonista acumula uma espécie de mais-valia simbólica precisamente ao tentar representar a impossibilidade de representação.

Relativamente ao relato sobre a “coisa” e falando em termos metafóricos, pode-se dizer portanto que a mulher arrisca-se a incorrer nos crimes de que é acusada, não por acaso “desde há anos, desde que publica” (Jorge, 2008: 12). Na medida em que o publicar, neste contexto teórico-poético, implica usar e ser usada pela linguagem, assinando de facto contratos que representam e fixam as regras desse uso, o que a mulher acumula escrevendo e publicando pode não ser outra coisa que a evocação da Coisa. Ora, tal como acontece na Praça de Londres, se encontra tal Coisa, só pode ser “como qualquer coisa perdida” (Lacan, 1992: 52) – e note-se que Lacan aqui se refere a “coisa” com minúscula, para distinguir da Coisa, que nunca se encontra ou possui realmente. Daí a narradora dizer-se inocente dos crimes de que a acusam; o que a sua escrita evoca é a perda, não ganho algum.

Dir-se-ia que é o aconchego desse paradoxo – uma representação que só acumula a evocação da ausência, monumentalizando a “coisa” como objeto perdido – o que permite que a mulher siga enfim o seu caminho sem outros sobressaltos. “Não faz mal” – conclui pelo seu atraso em chegar a casa nesse fim de dia (Jorge, 2008: 19). Não será, porém, a casa, que guarda sempre o sentido tradicional de mãe e pai, de família, o centro reprodutor por excelência da ordem simbólica? Nessa ordem, pretende-se que tudo e todos, precisamente contrário à Coisa e o mais longe dela possível, não estejam à margem do significado (i.e. “*hors-signifié*” [Lacan, 1992: 54]) mas, sim, “dentro” do mesmo. Estar “fora do significado” resultaria num sujeito incompreensível e portanto excluído da ordem da suposta normalidade social, o que não é o caso da mulher do relato, tal como o provam os seus dois pesados sacos documentando a sua actuação enquanto sujeito da linguagem. Por certo, um sujeito que não corresponde ao comum membro da sociedade que não escreve ou, pelo menos, não é autor publicado.

É precisamente por virtude desse privilégio, isto é, o uso artístico ou poético da linguagem, que a narradora poderá sempre retornar à memória dessa “coisa” incompreensível, “fora-do-significado”, que evocara e também em parte convocara no estado de vulnerabilidade e inocência em que se encontra após a visita ao seu advogado. A narradora experimentará esse estado

de inocência ao escrever o que eventualmente publica, o que não implica que esteja livre do processo de julgamento a que é continuamente submetido o sujeito linguístico pela ordem simbólica (cf. Kristeva, 1980). A esse processo remetem, porventura, as acusações de que é alvo, e alvo enquanto escritora publicada, na economia simbólica do relato.

O Pai-miragem da Coisa

Na sequência de perseguir o homem que vai beijando e fazendo rir o bebê que leva ao colo e logo de ficar parada à porta do edifício a imaginar a cena divertida se tocasse à campainha da porteira para perguntar que “coisa” vira, a narradora dá-se conta de que não é o saber mas apenas o ver a “coisa” que lhe importa. “É preciso, eu preciso” (Jorge, 2008: 17) – afirma, querendo ver uma vez mais a imagem estranha e contudo perfeita que a sua fantasia antes construíra. O verbo “precisar”, como se sabe, tendo-se ou não estado por perto de crianças, enuncia um pedido, que é mais propriamente uma reclamação ou, como diria Lacan, “*démande*” de amor; é uma extensão do pedido de comida por parte do ser dependente e vulnerável que é a criança. O relato aqui em foco permite compreender, entre outras coisas, a noção da Coisa que circula entre a reclamação de amor primária, amor como extensão de uma necessidade biológica, e o desejo que é o seu resto e com o que se tem que contentar o sujeito da linguagem, o sujeito dividido, para sempre separado da Mãe ou, melhor, do sítio bom a ela associado (Lacan, 1977: 286-87). No momento de enunciar, “É preciso, eu preciso” (ver de novo a “coisa”), a narradora dramatiza o quanto a sua assimilação e reprodução do Nome-do-Pai (i.e. a linguagem) é sinónimo da incorporação do Não-do-Pai na sua esfera de experiência. Ou seja, a incorporação da lei que proíbe a relação do sujeito com a “coisa” toda que, no relato, se cifra na imagem-fantasia do homem velho-novo beijando, dando amor e gozo à criança que leva nos braços. Muito diferente é aquela outra imagem parcial advinda à narradora após a entrada do homem no edifício. O que ela vê ou imagina então é apenas o que ficou dessa primeira imagem, ou seja, a criança “de rosto redondo e rosado, os olhos claros como os de um bebé sueco, [. . .]”, olhando para ela através da porta de vidro (Jorge, 2008: 14).

Temos nessa imagem parte-objecto deliberadamente especular tanto pelos traços do seu desenho como pela fixidez que a caracteriza duas sugestões de como a Coisa opera na narrativa. Primeiro que tudo, essa imagem da criança, que a narradora diz vislumbrar através do vidro da porta, convoca a inocência infantil em que se quereria ver para não se sentir culpada dos crimes que lhe imputam “desde que publica”. A menina que imagina olhando de frente para ela funcionaria, assim, como a sua dupla, a ser levada pela figura paterna para dentro de casa. É legítimo supor que temos, neste passo da narrativa, a sugestão de um pedido-reclamação de amor dirigida a essa estranha figura de pai que obviamente não se assemelha ao pai da Lei e, portanto, da proibição. Se, em teoria, é a Mãe quem ocupa o lugar da Coisa boa para sempre perdida (Lacan, 1992: 67), é pois significativa a não coincidência no texto entre a aparência do objecto que evoca a Coisa e o que, por natureza, está perdido – o que coincide com o texto teórico que acompanhamos aqui (op. cit. 52). Torna-se, pois, importante notar a figura paterna (por oposição à materna) que, no conto, evoca a Coisa como objecto de estranheza mas também de perturbação, de amor sem limites. Essa figura com a criança nos braços é a “coisa” boa demais, de gozo excessivo, que não pode caber na figura de montra, bem comportada e que já nem ri (i.e. a criança de face rosada e olhos claros) em que por fim se resolve a fantasia-projeção narcissista – *et pour cause* – da narradora.

Valendo-me de uma sugestão de Slavoj Žižek em *Enjoy Your Symptom!*, diria que esse pai, cuja caracterização indica ser um pai não apenas brincalhão, mas um pai a brincar, evoca o pai pré-linguístico, anterior e exterior à lei simbólica instituída pelo Não/Nome-do-Pai. O que teria ficado para trás após a assimilação e identificação do sujeito com essa lei seria o pai-outro integrante da totalidade original com o corpo materno. Segundo a mesma linha de argumento teórico, esse pai-outro e não a Mãe é o verdadeiro objecto de proibição para o sujeito, pois esse pai goza demais – e segue gozando para além do Não-do-Pai simbólico (Žižek, 1992: 124-25; 143 n21). O psicanalista francês Michel Silvestre chama-lhe o “*père jouissance*”, o que Žižek elabora de maneira provocadora salientando a obscenidade que, para a lei simbólica que rege a ordem da sociedade e da cultura, esse pai do gozo ou “*anal father*” representa. (A sociedade contemporânea estaria predicada, segundo Todd McGowan, na falsa promessa de gozo contínuo, sem quebra de satisfação,

representada por esse pai dúbio que está por toda a parte e tudo controla de forma perversa [McGowan, 2003: 46].)⁷

Para compreender o que terá esse pai do gozo exterior à Lei ou “fora-da-significação” que ver com a acusação que pesa sobre a narradora será preciso voltar de novo à imagem da criança que a olha, sem olhar, desde o interior do edifício onde a “coisa” desaparece. A sua especularidade é total: simplesmente devolve o olhar de quem olha, tal como acontece com os bonecos (ou seja quem for que é objectificado/a enquanto tal). Não será coincidência a analogia da imagem da criança com a de um “bebé sueco”, um boneco presumivelmente conhecido. O brincar às mamãs e aos bebés não estará tão distante assim de outros jogos de representação, ou seja, contar histórias, escrever literatura no modo de “como se”.⁸ Mas, para isso, é preciso estar-se sozinha: sofrer o corte, a separação e divisão da imagem de totalidade anterior, criança e homem perfazendo um só de brincadeira, beijos e risos, enfim gozo, claro que incompreensível (i.e. “fora-do-significado”) para a mulher escritora que vai na rua preocupada com o modo como a lei interpretará o que leva nos sacos.

A sua aceitação dessa ordem divisiva e da sua própria divisão, tanto a nível linguístico como a nível de regras sociais e de cultura indicada pela sua passagem à Praça de Londres “a sério”, é representada pelo reconhecimento de que não pode, não deve querer apreender “coisa” nenhuma em sua totalidade. Trata-se exactamente do contrário da criança inocente que, antes que alguém a leve a actuar segundo as leis da sociabilidade, quer tudo no Todo, na Coisa Toda que era, como já aqui foi referido, a Mãe ou o sítio da Mãe pré-simbólica (Lacan, 1992: 67). Essa Coisa que depois é projectada de modo fragmentário em objectos parciais pela deslocação contínua do desejo que sobra da *démade* de amor, fenómeno que parece ser reconhecido pela

⁷ Os dois pais de *O Vale da Paixão*, o patriarca Francisco Dias, por um lado e, por outro, o filho desenhador de pássaros e “trotamundos”, Walter, dão-nos uma sugestiva ilustração desta proposta teórica, o mesmo se registando com o pai-velho-ditador e o filho, tio da narradora, no conto-parábola *A Instrumentalina*.

⁸ Baseando-se na análise dos contos em *O Belo Adormecido*, mas apontando para a obra em geral da Autora, Paulo de Medeiros discute as implicações sociais e estéticas da frase “como se” na ficção de Lídia Jorge (Medeiros, 2009).

narradora: “Aqui estou eu a praticar o vício da sofreguidão, a querer tudo em vez de alguma coisa. Se os meus acusadores sabem, como não hão-de proclamar o meu suposto vício de açambarcamento e locupletação?” (Jorge, 2008: 18). A narradora renuncia, assim, ao querer absoluto e incondicional da Coisa, aceitando, no seu lugar, uma sua representação, mais propriamente evocação de valor emocional, que substitui a Coisa de modo indirecto e parcial: “Claro que me chega o que Deus me deu” – declara por fim (*Ibid*).

Seja o que for que de tangível possa haver nessa constatação, não se livra da sensação de desamparo no mundo dos homens e suas leis, que a imputam de criminosa. Precisa, por isso, de acreditar que existe na Praça de Londres, que vem a ser esse mundo dos homens e suas leis, “aquela coisa que ninguém no mundo pode macular. Uma coisa indestrutível. Formidável. Eterna [...] Existe aquele homem beijando a barriga da criança, sem explicação de permeio. Sem origem nem destino” (Jorge, 2008: 19). Regista-se assim a ideia de que o ser humano precisa de orientar-se com referência a um lugar fixo, eterno, com uma topografia prevista, lugar que corresponde à Coisa como objecto pré-simbólico e define, segundo Lacan, o Real: “aquilo que está sempre no mesmo lugar” (Lacan, 1992: 70). Mas regista-se também nas palavras de júbilo com que a narradora monumentaliza a Coisa enquanto sítio-de-memória a importância da sua evocação para aceder à criação artística na linguagem, na linha do desejo para além e num além da linguagem na ordem simbólica (Žižek, 1992:169-70; Miller, 2008: 39). Será porventura no acto de criação linguística e onto-epistemológica relativa às representações codificadas por essa ordem onde a evocação da Coisa funciona como “linha de fuga” ou escape (no sentido deleuziano) para desterritorializar, libertar e multiplicar os sentidos.

“Praça de Londres” põe em cena, portanto, um conceito de escrita na linha do jogo e gozo ao encontro de um Real poético que se distingue da chamada realidade “normal” representada pela Praça de Londres referencial. Lídia Jorge dramatiza aqui, tal como o fizera, aliás, no conto-parábola *A Instrumentalina*, uma escrita dividida entre a perseguição paterna-ditatorial da referência e o incitamento à viagem e ao sonho na linguagem. No conto aqui em foco e paralelamente ao modelo do jovem tio correndo pelos campos na “instrumentalina” e tirando fotografias daquilo que só existe na imaginação, o apelo à criação vem do ambíguo pai-outro, camisa vermelha e sapatos de ténis evocando o gozo primário associado à Coisa. A Coisa para sempre

perdida e só como tal passível de se fazer evocar, seja como projecção em outrém seja como pressentimento daquilo que no sujeito é mais do que ele (Lacan, 1992:56), “o outro a quem estou ligado mais do que a mim mesmo” (Žižek, 1992: 125). Esse outro é o pai do gozo criador inerente à linguagem poética, que subsume a experiência da narradora enquanto escritora, representando, por isso, um atentado contra a primazia da lei simbólica, a lei do pai da proibição e do nome que impera na ordem da sociedade e da cultura. Por isso, não admira que a escritora seja acusada de “locupletação”, de acumular representações que, em teoria, escapariam essa lei. Não se pode deixar de pensar se seria também acusada se não estivesse marcada pela ideologia cultural do género que impera na linguagem e especificamente na linguagem literária enquanto oficialíssima Casa-do-Pai na cultura portuguesa, como noutras.⁹ Seria essa uma leitura a fazer, entre as sombras e a luz que atravessam “a Praça de Londres” ao som dos *Jingle bells* do “compra, compra” (Jorge, 2008: 10), prontos a irromper no cenário da Coisa-pai perdida e amada, que pauta a postura poética tanto quanto ética de escrita de Lídia Jorge.

Bibliografia

- Borges, Jorge Luis (1956), “El sur”, in *Ficciones*. (Madrid: Alianza Editorial) [8. ed., 1980].
- Ferreira, Ana Paula (2001), “Precisa-se de Pai para *Natio* de Escrita Ou, A Paixão Segundo Lídia Jorge”, *Mealibra* 3.9, 27-36.
- Jakobson, Roman (1978), “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, in *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (org.). (Cambridge: The M.I.T. Press). 350-77.
- Jorge, Lídia (1992), *A Instrumentalina*. (Lisboa: Dom Quixote).
- _____. (2008), *Praça de Londres. Cinco contos situados*. (Lisboa: Dom Quixote).
- _____. (2004), *O Vale da Paixão*. (Lisboa: Dom Quixote).
- Kristeva, Julia (1980), “From One Identity to Another”, in *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. (New York: Columbia University Press). 124-46.
- _____. *Revolution in Poetic Language* (1984). Margaret Waller (trad.) (New York: Columbia University Press).
- Lacan, Jacques (1977), *Écrits. A Selection*. Alan Sherida (trad.) (New York e Londres: W. W. Norton).
- _____. (1992), *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960* (New York e Londres: W. W. Norton).
- Lisboa, Irene (1942), *Esta Cidade!* (Lisboa: Edição da Autora).

⁹ Vejamos, entre outros, Silva, 2009; e Ferreira, 2001.

McGowan, Todd (2003), *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment* (Albany: SUNY Press).

Medeiros, Paulo (2009), “Como se”, in *Para Um Leitor Ignorado: Ensaio sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge*. Ana Paula Ferreira (org.) (Lisboa: Texto). 313-30.

Miller, Paul Allen (2008), “Sartre, Politics, and Psychoanalysis”, in *The Desire of the Analysts: Psychoanalysis and Cultural Criticism*, Greg Forter e Paul Allen Miller (orgs) (Albany: State University of New York Press). 35-56.

Nora, Pierre (1996), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. I (New York: Columbia University Press).

Piglia, Ricardo (2001), “Tesis sobre el cuento”, in *Recursos Literarios: De “Formas Breves”*. Ricardo Piglia. *Apocatastasis: Literatura y Contenidos Seleccionados*, <http://www.apocatastasis.com/tesis-cuento-ricardo-piglia.php#ixzz0t7YQCQv5K> [Acesso 8 Julho 2010].

Rosa, João Guimarães (1946), *Sagarana* (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira) [31. ed; 1984].

Silva, Lígia (2009), “O Vale da Paixão ou o Segredo de Ariana”, in *Para Um Leitor Ignorado: Ensaio sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge*. Ana Paula Ferreira (org.) (Lisboa: Texto). 129-51.

Torga, Miguel (1941), *Contos da Montanha* (Coimbra: Gráfica de Coimbra) [4. ed.; 1969].

Žižek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (New York e Londres: Routledge).

A Woman Who Does Not Exist in Helder Macedo's *Vícios e Virtudes*

PHILLIP ROTHWELL*

"The great question that has never been answered, and which I have not yet been able to answer, despite my thirty years of research into the feminine soul, is 'What does a woman want?'" (Freud quoted in Jones 1955: 421). Thus spoke Sigmund Freud. Freud's "great question" which gave rise to multiple patriarchally encoded female characterizations and caricatures of "penis envious" and "hysterics" was never really answered by the father of psychoanalysis. But then, answering the question was never really the point, or rather, as Lacan would later imply with his declaration "There is no such thing as Woman" (Lacan, 1998: 72), the question itself is rather pointless. Needless to say, Lacan's assertion raised some eyebrows, as well as some outraged newspaper headlines in Milan where it was first rehearsed in public. But given its appearance in the context of his *Encore Seminar*, in which he repeatedly and emphatically repeats the mantra, "the sexual relationship doesn't exist" (Lacan, 1998: 57), it comes as no surprise. For "if the sexual relationship doesn't exist, there aren't any ladies" (Lacan, 1998: 57). Of course, the consequences for Man of *experiencing* what this means are pretty catastrophic, which may be why where Woman experiences, Man seeks to understand.¹ Even worse, in the words of Lacan, "if there is some angle from which this business of the sexual relationship could be clarified, it's precisely from the ladies' side..." This clarification is precisely what Helder Macedo valiantly attempts to attain in an intrinsically flawed way in his third published novel, *Vícios e Virtudes* [Vices and Virtues], released in 2000.

Helder Macedo's abject failure in his quest to answer Freud's question makes *Vícios e Virtudes* one of the most powerful and honest novels to emerge

* Rutgers University

¹ Unlike Freud, Lacan does not deem biology the determinant of psychic difference. A Lacanian Man is not necessarily biologically male. Likewise, a Lacanian Woman is not necessarily biologically female.

in Portuguese literature in recent years. The novel's uniqueness does not rest on any concept of authenticity or candid self-revelation. Rather, à la Pessoa, Macedo's genius resides in the ability to reach a very uncomfortable truth by means of repeated layers of fabrication that somehow point to the mechanisms of an unconscious laid bare for all to explain (but never understand). The truth emerges from the falsehood. Yet, the novel's rhetorical pathway bypasses the standard realm of deduction, which would be the comfortable route of reason. Instead, Macedo deploys a process of creation, following a rather mathematical logic of two negatives producing a positive, but in a way that is literally incomprehensible.

The unconscious like the written is all about explaining and never understanding. As Lacan reminds us, understanding implies mastery: and the discourse of the Master. If you do not understand, he claims, "so much the better — that will give you the opportunity to explain" (Lacan, 1998: 34). The danger of understanding, as Macedo reminds us is that "não há nada mais inquietante do que não entender o que se entendeu, continuar a não entender tendo entendido" (Macedo, 2000: 181) [there is nothing more unsettling than not understanding what has been understood, continuing not to understand having understood]. The process of understanding implies filling in gaps — fabricating over lack as if a totality can be formed and grasped. The resulting structure is of a parallel positive and negative that summed can add up to different things. That will be one of Helder-the-narrator's lessons as his novel draws to a close — a novel, whose structure rests on a constant play between surplus and lack, and a tension between two psychic and epistemological arithmetics: between a Gnostic good plus evil cancelling each other out and a Neoplatonic union of presence plus absence vaguely equaling presence. Put differently, it is evil as the absence of Good/God versus an ontology of darkness being able to cancel out the light, or vice versa. Mistranslated over to the sexual relationship, it is a game of platonically finding your missing half and fusing into the perfect predetermined union or coming to grips with the constitutive deadlock of the sexual relationship — its inexistence that is, in itself, the productive force of your fantasy.

The structure of *Vícios e Virtudes* posits left-handed onanism against its "write"-handed equivalence — Francisco de Sá Mendes's narrative alongside Helder-the-narrator's appropriation of history. The result is not only the

virtuoso literary masterpiece that we read but cannot understand, but also the realization that two seeming opposites – vice and virtue to draw on the novel’s principle metaphor – can exist in parallel without being either complementary or contradictory. Such is the logic of the unconscious: neither Gnostic nor Platonic but both and none: the “nada que é tudo” [nothing that is everything] of Pessoa’s myth.

The novel appears to be the tale of Joana. The only thing certain about her is that she is uncertain. She appears first as the object of desire of the left-handed Sá Mendes, a second-rate, but solid writer who went to school with Helder-the-narrator. Then, she transforms into a scarcely concealed, anachronic reconfiguration of Joana, the mother of Dom Sebastião, inspired, or rather, faked through an academic article by the French scholar of Erasmus, Marcel Bataillon. Then, she appears as the historical figure contemporized in Helder-the-narrator’s own novel. Finally, she appears, literarily, pouring a glass of wine over Sá Mendes’s shocked head and dismissing Helder-the-narrator as “o outro parvo... O de Londres” (Macedo, 2000: 71) [the other half-wit... the one from London].

Joana is a woman made to play many roles: from revolutionary capitalist to Mother/Lover/Daughter, leading the literal Joana to declare “Só não sei o que todos querem de mim, querem coisas diferentes [...] todos a quererem coisas diferentes como se fossem a mesma coisa. A tornarem o meu querer numa coisa deles. E eu? Eu não conto? Eu não existo?” (Macedo, 2000: 44-45) [I just don’t know what everyone wants from me, they want different things (...) everyone wanting different things as if they were the same thing. Turning my wishes into something of theirs. And what about me? Don’t I count? Don’t I exist?]. For the answer to that, we need only remember Lacan’s provocative declaration: “There is no such thing as Woman” – a declaration always undergirded by the parallel assertion that “if there is some angle from which this business of the [non-existent] sexual relationship could be clarified, it’s precisely from the ladies’ side...”. More prosaically, the roles men project onto Joana mean that she has no place to exist – at least not in the totality of the narrative. She must inhabit a geometry beyond the phallic fabric of Macedo’s tale. She must be a Lacanian Woman.

Joana, in her various guises, spends the novel trying to escape the logic that her desire is the Desire of the Other – the horrifying psychic realization

that her own choices always appear to be imposed choices. In one version of Joana, “a escolha que quisera ter já não era apenas sua, estava-lhe a ser imposta a sua própria vontade, era perverso, não sabia muito bem o que sentia mas sentia que assim não queria...” (Macedo, 2000: 32) [the choice she might have wanted to have was no longer just hers. Her own will was being imposed on her. It was perverse. She didn’t really know what she felt but she felt that she didn’t want it to be like that]. The problem with Joana the literary creation is that she never knows what is hers and what is of the Other. Her options appear limited. In these cases, you cannot own your desire. Indeed, who can? The best you seem able to do is to accept that what passes for your own desire and the desire of the Other may coincide: “aceitar que estivessem genuinamente a aceitar a sua vontade ou, pelo menos, que a vontade de todos eles e a dela pudessem coincidir” (Macedo, 2000: 32) [to accept that they might genuinely be accepting her own will or, at least, that all their wills and hers could coincide]. Yet, here is where the Real Joana, for want of a better designation — the flesh-and-blood body who cannot be understood by the male narrator however hard he tries — confounds us.

The first thing to notice about Joana is how long the reader must wait to discover her name. It takes seven pages of Sá Mendes’s discussion of her (Macedo, 2000: 15-22) before her identity is revealed. She is always “uma história do fim para o princípio transposta em diálogo como se fosse literatura” (Macedo, 2000: 15) [a story from the end to the beginning transposed into a dialogue as if it were literature]. She is an exemplar of “as mulheres” (Macedo, 2000: 15) [women], worse still, she is a “mulher moderna” (Macedo, 2000: 16) [modern woman]. Before she acquires a name, we realize there is something decidedly zeugmatic about her. That namelessness, that “sem nome” of Macedo’s subsequent novel, should alert us to her capacity to disrupt any notion of a Father’s Law. Yet, the Father’s Law needs her jouissance to overwrite. Without her, there is no Father’s Law for there is nothing to substitute in a symbolic grammar. She really will be that Lacanian Woman who does not exist, pushed to her logical consequence. Furthermore, she will be inextricably linked to “o falus nos lábios a que só falta falar” (Macedo, 2000: 19) [the phallus in the lips that just needs speaking to].

In fact, her function in the novel is to speak, but never in a way that any of her multiple creators can understand. They can only hope to explain

tangentially, and even then, they will be left with a sense of anxiety and dissatisfaction: the first always related to getting too close to what they really want, and the second from the constitutive failure actually to be able to get what they want. To Sá Mendes, at least as Helder-the-narrator teases him, she is as good as “Uma cona que só lhe falta falar” (Macedo, 2000: 19) [a cunt that just needs to speak] with its multiple meanings, and its unwitting truth that emerges from the profane language. Of course, Helder-the-narrator’s project becomes a desire to make her speak, to give us a “vagina dialogue,” and answer Freud’s great question to-boot! However, we end up with a vagina monologue, and a gap that is zeugmatically the surplus of a Not-All, Lacan’s mystic characterization of Woman. She becomes something that speaks at crossed purposes with the voice the narrator wants to give it, necessarily reverting, in Francisco’s words, to “o falus nos lábios a que só falta falar” (Macedo, 2000: 19) [the phallus in the lips that just needs speaking to]. In other words, each time Helder-the-narrator puts her into words, she is unavoidably returned to a phallic metaphor of lack and castration, spoken to and for, and not speaking in her own right, a far cry from the speaking supplement to which Helder-the-narrator aspires. She becomes a relational marker rather than a feminine essence. Meaning only emerges from the slippage in the signifier, Joana.

Despite this, the narrator makes it his challenge to translate what Joana is into a terminology he can understand. From the outset, it is a game he will not win or, rather, he cannot win phallically, on his own terms, for he has no way of grasping the Not-All of Joana. Repeatedly, he tries to pin down Joana’s essence to her position in a chain of meaning. He applies this ruse only in order to disrupt it throughout the novel, setting the stage for the power of the copula. In this maneuver, he repeatedly demonstrates that the terrain of the copula, like the sexual relation, is in the fantasy of the Master. In Macedo’s novel, the copula itself is challenged in a peculiarly Portuguese game of slippage – between positionality and essence. At first, it seems every item can be coded by relational equivalences such as “papá/mano/padrinho/ /majestade” (Macedo, 2000: 30) [dad/bro/godfather/majesty]. History, it seems, repeats relations. Just underline the relevant term and the formula should work the same. Yet, the whole of psychoanalytical experience shows us, as indeed does *Vícios e Virtudes*, that the substitutive formula never quite works. The KGB is not entirely equivalent to the PIDE. Either the Real intervenes

in the constitutive chain, or what we thought was essence turns out to be position in a rather shaky set-up.

Macedo captures this pointing us in the direction of “Entre Ser e Estar.” In the “ser” and “estar,” we have an echo of Boaventura de Sousa Santos’s imperial plays on semiperipherality, which always points back to a shifting game of ontology and positionality. For Lacan, “ontology is what highlighted in language the use of the copula, isolating it as a signifier. To dwell on the verb ‘to be’ – a verb that is not even, in the complete field of the diversity of languages, employed in a way we could qualify as universal – to produce it as such is a highly risky enterprise” (Lacan, 1998: 31). In other words, and in case we were in any doubt, ontology has little place in psychoanalysis, other than as part of a fundamental fantasy or in the fiction of a purely imaginary register. Ontologies are for the discourse of the Master (or the ‘m’être). In his assault on the copula as an agent of a master discourse, Lacan points back to the Aristotelean reluctance to unfetter copular equivalence demonstrated by the Greek philosopher’s preference for convoluted structures such as “what would have happened if that which was to be had simply come to be” (Lacan, 1998: 31). Where the arrogance of English academic prose can reduce everything to simply being – in an ontological sleight of hand – Portuguese is among those languages that distinguishes between ontology and positionality – between essence and structure – allowing Maria Irene Ramalho and António Sousa Ribeiro to posit a colonialism “entre ser e estar” [between being (existing) and being (there)] and Helder Macedo to complicate Hamlet’s dichotomous “to be or not to be” by a factor of four.

For Macedo, the existential crisis of “ser ou não ser, eis a questão” (Macedo, 2000: 140) [to be or not to be, that is the question] becomes decidedly more nuanced if one admits other hues of being beyond the Master’s discourse. We might have “estar ou não ser, para a vida corrente. E até, quando chega a hora de ir apanhar o avião, estar ou não estar” (Macedo, 2000: 140) [to be (there) or not to be (exist), for today’s lifestyle. And even, when it comes time to catch a plane, to be (there) or not to be (there)]. Discretely tucked into the possibilities is one of the keys to Macedo’s novel: “Ser ou não estar, que dá para o misticismo” (Macedo, 2000: 140) [to be (exist) or not to be (there), which results in mysticism].

Mystics, who need not be biologically female — Lacan cites John of the Cross as a mystic despite what “encumbers” him and goes by the name of “phallus” (Lacan, 1998: 74) — are perhaps the closest thing to a Woman’s subject position. Most importantly, they “get the idea or sense that there must be a jouissance that is beyond” (Lacan, 1998: 76). They are not bound by the phallic jouissance that is the only prize Macedo’s masculinity can comprehend. The essential testimony of mystics consists “in saying that they experience it, but know nothing about it” (Lacan, 1998: 76). They follow the logic of the Not-all and are never able to explain to phallic satisfaction exactly what it is that they want: because they do not know. However, one thing is certain, they do not just want the object petit *a* that causes Man’s desire. In a key Lacanian passage that is fundamental to understanding Joana’s position in *Vícios e Virtudes*, Lacan asserts, “if libido is only masculine it is only from where the dear woman is whole, in other words, from the place from which man sees her, that the dear woman can have an unconscious” (Lacan, 1998: 99). “And what does it help her to? It helps her, as everyone knows, make the speaking being, who is reduced here to man, speak, in other words it helps her exist only as mother” (Lacan, 1998: 99). And as Mother, her jouissance must have the Father’s Law written all over it.

So what can Woman — Man’s fantasy creation — possibly do, trapped under the domain of the phallic metaphor? The central metaphors of the novel — vice and virtue — hint at a possibility. They symbolize parallel possibilities, not mutual exclusion. It is not about vice or virtue varying depending on the perspective from which they are viewed. That would be the postmodernist author’s line of thought, a line of thought mocked by Helder-the-narrator. Rather, it is that the same symbol/event simultaneously contains multiple possibilities. The ethics in all this is to work out what you want. It is an ethics of desire. The game of vice and virtue may appear to be perverse, because it appears to be about having it both ways but it is really about Helder-the-narrator’s Joana’s first lesson on playing the game: “Tenho de aprender a ler as cartas sozinha” (Macedo, 2000: 43) [I have to learn to read the cards alone]. In other words, she must assume responsibility for own desires.

Helder-the-narrator and his Joana appear to be the two perfect halves of a sexual union. They seem to mirror the polymorphously perverse absolute sexuality of children “De corpo inteiro. De alma inteira. Como a nossa seria”

(Macedo, 2000: 162) [Of whole body and soul. Like our (sexuality) would be]. The only problem is the constant intervention of a third term, ripping asunder what Plato has joined together, destroying the Mother-Child dyadic bliss, which is the psychoanalytic underside of Plato's ideal. As a result, that union between Helder-the-narrator and Joana can only be conversational. It remains discursive through the night, affirming the Lacanian mantra that the "sexual relationship does not exist." The third term can be Francisco, in his various guises, or language or resentment, or even History, which Lacan so detests, and to which Macedo chides us to not become hostages. All these third terms render patent the constitutive deadlock that is the sexual relationship, and all point to what is one of Lacan's greatest insights, an insight Macedo assumes: What makes up for the lack of a sexual relationship is ultimately Love. This love is not the love of perfect lovers, as in the case of Joana and João, in Macedo's novel within the novel. They appear to be made for each other, which is why also they cannot exist. She is his mother/lover and he her lover/son, and ultimately they will produce nothing — not Pessoa's nothing, but Macedo's: the "nada" that is "nada para sempre" (Macedo, 2000: 167) [nothing for ever]. So what is this Love that it all seems to come down to, if not that?

Lacan argues that love "constitutes a sign" and is "always mutual" (Lacan, 1998: 4). It is linked to a return to demand and a gap in the Other "from which the demand for love stems" (Lacan, 1998: 4). The question Lacan raises "is love — as psychoanalysis claims with an audacity that is all the more incredible as all of its experience runs counter to that very notion and as it demonstrates the contrary — is love about making one (*faire un*)? Is Eros a tension toward the One?" (Lacan, 1998: 5). He continues "love, in its essence, is narcissistic.... Love is impotent, though mutual, because it is not aware that it is but the desire to be One, which leads us to the impossibility of establishing the relationship between 'them-two'.... sexes" (Lacan, 1998: 6). In some ways, "love aims at being, namely, at what slips away most in language — being," in Lacan's Aristotelean logic, "that, a moment later, was going to be, or being that, due precisely to having been, gave rise to surprise" (Lacan, 1998: 39). Thus, the underlying notion seems to be that Love, Lacanian love, is all about getting over, or coming to terms with, the contingency of the signifier and its role in absent ontology. For language "imposes being

upon us and obliges us, as such, to admit we never have anything by way of being” (Lacan, 1998: 44). “Love, while it is true that it has a relationship with the One, never makes anyone leave himself behind. If that, all of that and nothing but that, is what Freud said by introducing the function of narcissistic love, everyone senses and sensed that the problem is how there can be love for an other” (Lacan, 1998: 47). The “One” is always “a kind of mirage of the One you believe yourself to be” (Lacan, 1998: 47). Love thus contains a narcissistic component that somehow seeks to make up for a deficient copula.

The epigraphs to *Vícios e Virtudes* offer a range of takes on what Love could be, or at least raise questions about it. Could it be a positive response to Bernardim Ribeiro’s query “Que o amor que é, senão vontade?” (Macedo, 2000: 7) [What is love, but will?], always tempered by Camões’s assertion that you do not learn “na fantasia,/sonhando, imaginando ou estudando/senão vendo, tratando e pelejando” (Macedo, 2000: 7) [in fantasy/dreaming, imagining or studying/but in seeing, trying and striving]. Like the military discipline to which it refers, in the context of the game/battle of the sexes that structures Macedo’s novel, it also applies to the arena of love, where if all is as fair as in war, it is also where one can only ultimately know through experience, and castration. At the same time, that knowledge is ultimately debarred to our male narrator, for while, like Camilo Castelo Branco, he might believe that “nunca sonhei nada que não acontecesse” (Macedo, 2000: 7) [I never dreamt anything that did not happen], the unstable Joana he creates responds more to Florbela Espanca’s rhetorical question: “O amor dum homem? Terra tão pisada!.... Quando eu sonho o amor dum deus...” (Macedo, 2000: 7) [The love of a man? Ground well trodden!... While I dream of the love of a god!]. In other words, to answer the question that structured so much of Freud’s work and spilled over into Lacan’s understanding of knowledge – “what does Woman want?” – our male narrator can never know, for he is not a God, and while his dreams and desires might be structured around a concatenating string of successions to his maternal Other, a chiasmic synthesis of metaphor and metonym, Joana’s virtue lies precisely in her refusal to conform to either the identity or the desire structure that patriarchal setup implies. And, of course, therein lies her vice.

Works Cited

- Bataillon, Marcel (1974) "Jeanne d'Autriche, Princesse du Portugal", in *Études sur le Portugal au Temps de L'Humanisme* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais), 199-217.
- Lacan, Jacques (1998) *Seminar XX: Encore – On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*, trans. Bruce Fink (New York: Norton).
- Macedo, Helder (2000) *Vícios e Virtudes* (Lisboa: Presença).
- _____. (2005) *Sem Nome* (Lisboa: Presença).
- Ramalho, Maria Irene and António Sousa Ribeiro (eds) (2001) *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade* (Porto: Afrontamento).
- Santos, Boaventura de Sousa (2001) "Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-indentidade", in *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, ed. Maria Irene Ramalho and António Sousa Ribeiro (Porto: Afrontamento), 23-85.
- Young, Ernest (1955) *The Life and Work of Sigmund Freud*, Vol. 2 (New York: Basic Books).

IV – Mesa redonda

"África: O Divã de Portugal"¹

ANA PAULA FERREIRA – APF*

LÍDIA JORGE – LJ**

MARGARIDA CARDOSO – MC***

APF: Tenho o prazer de dar novamente as boas-vindas aos colegas, e a alguma eventual pessoa que está aqui e não estava antes. Tenho muito prazer, sinto-me muito honrada das minhas colegas Adriana e Isabel terem proposto a apresentação desta mesa-redonda. Vou-me limitar só a lançar algumas ideias, que, espero, possam começar uma conversa. Darei, então, palavra à escritora Lídia Jorge e à cineasta Margarida Cardoso para falarem sobre os temas que poderão ser evocados ao enunciar a proposta “África, divã...” – como é que vocês disseram? – “o divã de Portugal”! Como já vêem, eu sou muito transparente às vezes, e faz-me um bocadinho de confusão esta frase.

Eu vou apanhar a obra da Lídia Jorge, porque me sinto muito familiarizada com essa obra, é lá que eu tenho lido tantas coisas sobre Portugal, Portugal contemporâneo, que vou começar por ler uma frase, que vem no livro *Combateremos a Sombra* que, como os senhores sabem, ganhou o Prémio Charles Bisset da Associação Francesa de Psiquiatria em 2008, e esse prémio, que é dado no Salon du Livre, é atribuído a uma obra que evoca com autenticidade a problemática do sujeito. E a oração diz assim: “Não é por desconhecermos aquilo que nos diz respeito que deixamos de fazer parte

¹ Esta secção corresponde à transcrição da gravação que foi feita da mesa-redonda em que participaram a escritora Lídia Jorge e a realizadora Margarida Cardoso, com moderação de Ana Paula Ferreira. Como em qualquer transcrição, há saltos que, por vezes, não são recuperáveis, o que é assinalado através de “(...)”. Procurou-se manter a transcrição o mais fiel possível, ainda que algumas adaptações tenham sido feitas, a fim de facilitar a compreensão do fluxo das intervenções. As organizadoras gostariam de agradecer a Elsa Alves o trabalho da transcrição da gravação da mesa-redonda.

* Universidade de Minnesota

** Escritora

*** Realizadora

do desconhecido”. Então, “Portugal no divã” é o título de um dos artigos anunciando a publicação deste romance de Lídia Jorge e baseia-se numa entrevista, antes publicada no *Jornal de Letras*, por João Ventura, que faz notar como *Combateremos a Sombra* continua o que sempre motivou a Lídia Jorge a escrever, desde *O Dia dos Prodígios*, e que é, tem sido, segundo o crítico, a necessidade de enunciar e cito agora: “a mesquinhez e as mentiras que teriam levado o país a uma postura depressiva”. Outra crítica, Isabel Cristina Rodrigues, faz eco desta ideia de Portugal no divã, precisamente, afirmando que este romance “põe no divã a alma portuguesa, doente com o seu próprio veneno”. E isto, segundo esta crítica, deve-se ao desencanto, à falta de esperança que as pessoas sentem no Portugal representado na ficção de Lídia Jorge. Cito: “o país da desonra e da mentira, da impunidade e do silêncio”.

Não sei se é de forma consciente e deliberada ou não, mas esta linha de interpretação, de pensar Portugal desta maneira, repete uma certa tendência na cultura portuguesa que eu penso que é uma espécie de difamação da cultura nacional, daquilo que nos é próprio. Mas, sobretudo, o que me preocupa é que desvia, até certo ponto, a atenção a uma certa responsabilidade, primeiro de uma história individual, da história de cada um. Portanto, não é só por desconhecermos aquilo que nos diz respeito que deixamos de fazer parte do desconhecido. Tal como os heróis gregos, somos chamados à responsabilidade. E dizer que a mesquinhez, o mal e a impostura, aquilo tudo está em Portugal, e ficar por aí, fazer estas grandes análises de Portugal e ficar por aí, preocupa-me, e não penso que é isso que a Lídia Jorge e/ou qualquer dos grandes escritores portugueses hoje em dia fazem, porque, primeiro que tudo, olham para o sujeito, olham para o ser humano na sua vulnerabilidade, na sua alma que lhe é própria. Então, se há qualquer coisa a pôr no divã, nestes livros, é, primeiro que tudo, o ser humano, que está num sítio específico, contexto específico, e, aí, pode-se, então, falar de uma sociedade, mas falar, assim, em termos globais, preocupa-me. Desvia, também, a atenção daquilo de que, me parece, não se fala o suficiente, daquilo que estava antes e que, de alguma maneira, cada um leva consigo, certas estruturas mentais que não desaparecem.

Alguns podem eventualmente ver Portugal como “lixo”, e, como rezaria a imprecação, ou talvez nem seja tão imprecação assim, talvez não seja dizer mal gratuitamente, talvez seja um gesto de amor, “lixo”, como se vê ou se

veria, por baixo do nome Portugal, na placa, marcando a fronteira com a Espanha, conforme nos conta Lídia Jorge, no longo ensaio que publicou no ano passado, 2009, intitulado, precisamente, “Contrato Sentimental”. Mas não é só em Portugal que se regista hoje em dia o que alguns podem interpretar como uma “postura depressiva”, de proporções colectivas, exigindo o divã de análise que a literatura, o cinema, as artes cénicas e visuais aportam. Julia Kristeva escreveu uma espécie de “contrato sentimental”, publicado em 1998, a que deu o título “Contra a Depressão Nacional”, e a Júlia Kristeva associa a depressão nacional ao fenómeno da migração na era da globalização pós-colonial, obviamente com relação à sociedade francesa. Esta questão tem muito que ver com um livro que ela tinha publicado anos antes, *Etrangers à nous-mêmes*, onde fala precisamente dessa estranheza que não é só estranheza estrutural do sujeito, por definição, mas o estranho que está em nós, à nossa volta também. Trata-se, portanto, de uma tendência muito mais ampla, não é só Portugal que está no divã, eventualmente, países pós-coloniais em transições complicadas, com várias temporalidades, que nem sempre se aliam muito bem. Como disse antes, penso que é preciso ver, sobretudo, o indivíduo, que a ficção, que o cinema, que a obra de arte nos coloca em frente, e que constitui um apelo ao julgamento. Portanto, não penso que nos devamos desviar dessa questão iminentemente ética, que nos propõe uma proposta estética.

Hoje em dia, Portugal não são só os portugueses ou aqueles que se sentem de raiz portuguesa. Portugal ou França ou qualquer um destes países é inerentemente estrangeiro também. Portanto, tenho uma certa preocupação com este risco de generalizar, se não colonizar, o trauma de uns para outros, e impedir o destrinçamento de uma estrutura de trauma a nível da subjectividade individual e do que vem a ser um fenómeno histórico, um acontecimento público colectivo de desastre, de mortes, possessão, de violência, enfim, vitimização e dor. De alguns anos para cá, desde os anos 90, e, precisamente, tendo em conta o trabalho feito em torno da memória do Holocausto, o tópico do trauma tem estado muito em moda entre críticos de literatura e arte. Penso que devemos ter um pouco de cautela no uso dos estudos sobre o trauma, porque são como a dor de cada um, única, radicalmente única e ligada a um lugar muito particular e a uma linguagem particular do eu. Em Portugal, o conceito tem sido aduzido em relação sobretudo

às representações da Guerra Colonial, que têm proliferado, em parte devido à anterior denegação oficial de que havia guerra e aos silêncios no plural, porque os silêncios não são todos iguais.

Representações da memória da guerra têm surgido de maneira repetitiva, obsessiva, como aliás se espera da memória traumática. Não sei se estou a ser correcta, mas creio que *Os Cus de Judas* e *A Costa dos Murmúrios* são dois bons exemplos e relativamente pioneiros dessa representação do trauma, que é sempre difícil de representar, já que é precisamente isso que define o trauma. Não tenho muito mais a sugerir além destes tópicos, mas gostava muito de ouvir os colegas sobre o trauma eventualmente dos chamados retornados, daqueles que vieram de África depois da descolonização, que não é exactamente o mesmo trauma daqueles emigrantes que vieram depois das guerras ou no meio das guerras, e que não é o trauma daqueles que ficaram. Penso que é a Margarida Calafate Ribeiro que tem um belo artigo onde diz “já não somos a excepção”. Então, como já não somos a excepção, há um sentido de perda. O que me interessa sempre é o cruzamento entre o indivíduo e a colectividade. O que será o indivíduo no divã e o que é muito mais, muito mais amplo. Evocando o que diz a Gayatri Spivak, a história é por si traumática. Se ser sujeito traumático é condição, se a história é por si traumática, não sei qual será, neste momento, a direcção dos estudos de trauma, a não ser que pensemos em questões pós-coloniais e na variedade de sujeitos traumatizados pelo colonialismo, no que tem de fim e de continuidades.

LJ: O tema é difícil e é muito abrangente, tão abrangente que teremos dificuldade em abordá-lo. Ainda por cima, quer a Margarida quer eu, ambas nos colocamos numa situação bastante deficitária em relação a pessoas tão especializadas como são as que constituem esta assistência, uma vez que nos localizamos no terreno puro, actuamos a partir do território selvagem e, porventura, se fôssemos pessoas cientificamente apetrechadas, talvez não fôssemos eficazes em relação aos nossos próprios objectos, ou, pelo menos, teríamos mais possibilidade de o não ser. Aos desprevenidos pede-se-lhes um olhar original sobre o mundo, espera-se deles uma ligação entre aquilo que são as vivências directas e as várias linguagens transfiguradoras. É esse novo olhar que se pede à escrita ou ao cinema. Começaria, pois, por dizer, em primeiro lugar, que este tema, *África: o Divã de Portugal*, tem o seu lado irónico, até um pouco brincalhão, já que África, à primeira vista, parece ser uma

cama demasiado vasta para um paciente como Portugal, mas a verdade é que essa desproporção nos encaminha directamente ao âmago da questão – o facto de ter existido uma catástrofe e de a termos testemunhado é comum, embora de ângulos diferentes.

Tanto a Margarida quanto eu, no final dos anos 70, assistimos a uma experiência de separação de vários modos violenta, que podemos considerar catastrófica, já que implicou um corte esperado, mas dificilmente admitido, com uma situação de continuidade que a muitos protegia. E eu aprendi com Arthur Koestler que a poesia não é mais do que uma resposta, em linguagem, àquilo que é uma situação de catástrofe que se efectuou ou se anuncia. Aliás, esse escritor a seu tempo interpretou o processo poético de uma forma muito interessante, narrando o caso de certo piloto, que depois de ter sofrido um grave acidente de aviação, começou a ver a existência como uma realidade transfigurada com epicentro nesse momento de mudança, essa espécie de tremor de terra da sua vida, de tal forma que nunca mais foi possível voltar a ver a realidade como via antes. Ora, na perspectiva de Koestler, a poesia nasce precisamente de um sentimento semelhante, da sensação de que nada jamais se encontra em conformidade com coisa nenhuma. E, assim, a nossa visão doméstica comum, que permite aceitar o princípio da harmonia e da estabilidade, o que nos leva a estarmos sentados numa cadeira, diante de uma mesa com uma jarra de flores, as crianças a brincarem por perto, desfrutando em paz dessa atmosfera que nos proporciona repouso, ela nunca se apresentará desse modo ao poeta. Para o poeta, a harmonia está em mobilidade, a plenitude encontra-se sempre sob ameaça, mais que não seja, sob uma situação de transitoriedade e a transitoriedade é o contrário do eterno para que tende a noção comum de paz. A poética pressupõe um discurso que de alguma maneira sempre anuncia uma incógnita, não uma conclusão. Os mecanismos da retórica poética são os da beleza, mas a eles subjaz a hipótese de uma ameaça que espreita. Esse sentimento pode revelar-se de vários modos. No que me diz respeito, associo este processo com o facto de ter percebido, quando jovem, que uma ruptura a vários níveis estava iminente, que um país que se tinha considerado cabeça de um império estava à beira de ter de mudar a imagem e o conceito que de si mesmo alimentava, tendo essa ideia de grandeza sido sistematicamente propagada a uma população muito inculta – e faz muita diferença, porque uma população que é letrada

tem meios de reler a realidade, e uma população iletrada tem muito poucos meios de contraposição – estava à beira de ser confrontado com a sua dimensão residual. Sabíamos que éramos pobres, que na Europa ocupávamos um pequeno espaço, mas lá longe realizávamo-nos em grandeza o que por perto nos faltava, ilusão que não deixava de servir como instrumento de compensação, no plano da fantasia. Em meu entender, isso justifica que este país não tivesse sido contrariado pelo ditador, no que a África dizia respeito; a própria população em geral anuiu, a própria população partilhava, se é que não alimentava, a ideia do ditador. A relutância de se deixar África atravessou, de facto, o país. Parece-me ser um erro dizer que foi apenas uma meia-dúzia de dirigentes da altura a pretender o prolongamento da situação. O país também queria, à excepção de uma elite que não gostava do regime, que conhecia o estrangeiro, que lia revistas europeias e tinha ido à universidade, outros, compulsivamente, porque não queriam fazer aquela guerra, não estavam para isso, ou tinham vagamente a ideia de que a causa era injusta, alguns politizados e oposicionistas, mas seriam poucos. Houve de facto um caldo variado contrário à proposta da manutenção das colónias, mas uma grande maioria anuiu a essa situação. Foi, precisamente, à decomposição dessa situação a acontecer dia a dia sob os nossos olhos, que nós assistimos, eu, de uma maneira, e, a Margarida, de outra, e, depois, passados vários anos, entendemo-nos, criando dois objectos que, de alguma forma, resultam paralelos. De maneiras diferentes, vimos e assistimos à mesma catástrofe, que foi um povo em pânico sem saber o que iria ser e fazer daí em diante. E eu tenho a ideia de que, apesar de tudo o que se tem escrito e que se tem feito, apesar da incorporação na Europa, apesar de uma realidade que, hoje em dia, começa a ultrapassar o célebre estado de perda, para o qual Eduardo Lourenço encontrou a célebre imagem de que nós ainda sentimos o antigo império como um *membro fantasma*, é bem possível que ainda não se tenha de todo ultrapassado esse estádio já arcaico. Possivelmente ultrapassou-se a nível institucional, mas ainda não se ultrapassou dentro de nós próprios, e ainda não digerimos a situação da nossa dimensão geográfica, que continua a estigmatizar-nos como um acto de pequenez. Mas isso já é outra questão.

Regressando ao assunto que aqui nos junta, da minha experiência sobre o território concreto, posso dizer que, depois dos factos passados, eu pensava que a experiência vivida em África fora um campo tão intensamente experimentado

que jamais iria querer tocar-lhe. África e as colónias portuguesas eram alguma coisa que delineava e empurrava de uma forma obscura a minha vida, mas não tinha palavras para clarificar essa forma, nem gramática para a alinhar, não possuía meios suficientes para abordar essa entidade extraordinária. Porque, quando escrevemos ou desenvolvemos uma arte, somos sobretudo convocados por aquilo que não é nomeável. E todos os escritores têm alguma página sobre esse assunto, algum sítio da sua obra em que relatam como se encontram diante dessa entidade, essa *coisa*, um elemento enigmático para o qual, à primeira vista, não existem palavras, alguma coisa de inominável. E é isso que suscita o desafio. Incertos, vamos à procura, vamos tentar fazer uma demonstração, sabendo à partida que a demonstração não demonstra. Neste caso, eu tinha a ideia de que havia vivido um momento demasiado forte e não encontrava meios nem possibilidade de escrever sobre isso. E, no entanto, havia uma sequência de lembranças inarticuladas, havia, sobretudo, uma imagem que me acompanhava, que funcionava como uma espécie de mapa que falava por si. Ameaçava: “tu não podes escrever”, mas, ao mesmo tempo, dizia: “um dia, tu tens de escrever”. Essa imagem resultava de uma experiência muito própria. No início dos anos setenta, na cidade da Beira, eu vivia entre famílias de militares, vivia numa messe e, de noite, costumávamos ir a um Hotel onde se tomavam bebidas e se comiam pequenas coisas enquanto se conversava: canapés, cajú, camarões e assim. E, então, numa certa noite, encontrávamos-nos no *lobby*, petiscando aperitivos e bebendo *whisky*, e havia um cortinado vermelho caindo ao lado das janelas. Lá fora, por contraste, havia uma invasão de gafanhotos, e, à volta dos candeeiros de iluminação pública, eram tantos os gafanhotos que se produzia um halo verde. Ao mesmo tempo, ao longo da marginal, havia fogueiras em torno das quais se notava grande agitação. Eram os naturais da zona que estavam a grelhar os gafanhotos verdes, cantando e comendo satisfeitos com a abundância que vinha do céu. Na cidade, a invasão não era uma praga, bem pelo contrário. Então, dentro do *lobby*, as pessoas começaram a chamar umas pelas outras: “Venham ver, venham ver os selvagens – o que estão eles a comer? – Estão a comer gafanhotos! Que nojo!” Diziam com repugnância. Ora, nós estávamos ali a comer camarões e chamávamos selvagens aos outros que comiam gafanhotos. Eu mal havia acabado de sair da Universidade, vivia cheia de ideias contra as barreiras culturais, era muito sensível ao contraste que ali se estabelecia, e, por isso, aquele foi um momento

de grande revolta. Entre nós, os que comíamos camarões, havia posições discordantes. Estabeleceu-se uma grande confusão, foram ditas palavras desagradáveis de parte a parte. No fundo, estávamos perante um conflito provocado por duas visões opostas.

Foi esta imagem de desentendimento profundo de duas culturas, de dois tempos, de dois continentes, de duas histórias, de dois mundos, um desentendimento que era visceral e, para o qual, passados dez anos, eu procurei encontrar palavras, quando comecei a pensar que África tinha-me legado duas realidades opostas: imagens de deslumbrante beleza, de extraordinária opulência e grandeza, alguma coisa de primitivo, forte, primordial, quando os seres humanos se pareciam com alguma coisa que eu tinha imaginado, ingenuidade e agressividade misturadas, uma certa relação intensa com a natureza primitiva, uma espécie de pureza, e eu pensei que era o encontro conosco mesmos numa outra fase, num outro momento. Restos de romantismo? É possível. Mas isso deu-me muita alegria, encheu-me de uma memória fantástica, boa, que me impelia à escrita. Mas a outra realidade, a da opressão sem saída, era alguma coisa de agressivo, de doloroso, de perturbador, que também me levava à escrita. Uma dualidade que sustenta a lembrança. Aliás, acontece assim sempre, quando escrevo. Em geral, existe uma imagem inicial que tem sempre duas partes: uma, sedutora, suficientemente forte e atraente de modo a fazer sentir que há uma casa que me acolhe, e outra que é suficientemente repelente para eu ter um diálogo de oposição e de raiva, o que constitui, digamos assim, o libelo da demonstração. É essa força dupla que age no início dos meus livros, é assim que tudo começa.

Este tema, *África: Divã de Portugal*, de certa forma, é-me estranho. Mas não me é estranha África, nem Portugal, na sua relação de dependência na rememoração de um acto de corte e sutura. Quero dizer que ele não passou da minha vida, ele continua presente, e eu acho que é muito difícil, alguém, uma criança, ou um jovem, ou um adulto ainda suficientemente maleável, que tenha tido uma experiência prolongada, com aquilo que hoje em dia chamamos um *trato colonial*, será muito difícil descartar-se dessa reserva de dados que recebeu. Essa experiência costuma ser tão forte que o mundo não é mais lido da mesma forma, depois de se ter feito essa experiência, e, por isso, acho que vou ficar com essa matéria até ao fim da vida, soterrada numa parte qualquer da alma.

Com que tipo de elementos posso contribuir para a compreensão desta questão, *África: Divã de Portugal*? Provavelmente, poucos, ou nenhuns. Não por sonegação, mas porque desconheço quais são os elementos que provam uma realidade com o seu conflito velho ainda por resolver, e o seu novo conflito a desenhar-se dia a dia, na actualidade. Possivelmente, também não o desejo fazer. Abrir o embrulho onde nos abrigamos pode constituir uma perda inestimável, quando dele retiramos algum do nosso bem, sobretudo aquele que se reparte. O que sei é que parte daquilo que escrevo é em função de um desejo de humanidade, de uma espécie de pena que eu tenho de que os homens vivam sob a lei de um intervalo. O sentido desse intervalo é que não se enxerga. Existe um intervalo no amor, um intervalo na amizade, um intervalo no patriotismo, um intervalo na cidadania, um intervalo em tudo – queremos e não alcançamos. É isso que me faz escrever. Isso ficará sempre e ficará residual e inexplicável, mas também iluminador. Sei que colhi parte dessa convicção em África. Neste diálogo, *África: Divã de Portugal*, Portugal, no seu colectivo, não é assim tão grande que não deixe lugar para se escutarem os indivíduos isolados na sua vontade própria, como pretende, com urgência, a Ana Paula Ferreira. Por mim, confundindo conteúdo e continente, quer queira quer não, estou lá deitada, nesse continente, e, em parte, será a partir dele que falarei da minha vida, enquanto escrever. Se há uma sutura, e deve haver, eu não a quero apagar.

MC: Boa tarde, eu queria agradecer também ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura por me ter convidado para estar aqui, se bem que esteja aqui numa condição ainda mais complicada do que a da Lídia, porque é mesmo uma espécie de matéria bruta, visto que não tenho nenhuma condição de fazer uma teoria sobre o que quer que seja, por isso, conto com a vossa ajuda para me guiarem nestes caminhos não rectos, mas tortuosos, de falar sobre este tema do “Divã de Portugal”. Portanto, eu vou falar mais sobre mim, sobre a minha experiência, e sobre o que me tem guiado nos meus filmes, e, sobretudo, sobre a minha procura, a minha incessante procura, e é isso que me dá mais prazer no meu trabalho, de tentar compreender uma série de coisas, e todas elas têm a ver com África, até agora. Espero que um dia eu talvez possa sair deste caminho, se, entretanto, for analisada e curada, mas, por enquanto, mantenho-me – involuntariamente até –, neste caminho. Há pouco tempo houve um festival em França onde mostraram três

filmes meus e não os consegui convencer que não era uma cineasta africana. Por acaso, não houve maneira nenhuma, ainda reclamei e disse: – “Não, eu não sou africana”. Há sempre uma generalização em relação a África. Quer dizer, eu penso que a Argélia é uma das maiores tragédias africanas, tenho algumas ideias sobre alguns países que me interessam, ou porque lá estive, ou porque passei lá algum tempo. Para mim, Angola não tem nada a ver com Moçambique. Eu não conheço Angola, aliás, fui lá há pouco tempo e tive uma experiência muito diferente da que tive em Moçambique e, portanto, para mim, África, neste aspecto, não se pode generalizar, e acho que temos, também, cometido, às vezes, um bocadinho esse erro, quando se fala de experiências de pessoas de forma tão generalizada, experiências individuais que não têm nada a ver umas com as outras. Isso pode criar – e estou a fazer um pouco psicanálise barata, porque não é esse o meu campo –, penso que criou vários traumas e complicações, sobretudo em relação à questão dos retornados que é o nó mais grave que eu encontro em todo o meu trabalho. Tropeço sistematicamente nesse nó, não tenho nenhuma ideia de como é que se poderá tirar o nó, desfazer o nó. Penso que é impossível, pelo menos, durante tanto tempo o vai ser, por causa dessa complexidade, dessa generalização, e também porque muitas dessas pessoas acabaram por partir para sítios diferentes e têm uma perspectiva completamente diferente do problema. Estava-me a lembrar que, há pouco tempo, vi um filme brasileiro, um documentário, onde havia uns senhores que tinham vivido em Angola e já não sei se eles estavam ligados aos caminhos-de-ferro ou se tinham uma grande plantação, não sei, qualquer coisa assim de grandioso, e tinham feito muitos filmes de super 8 e o filme partia dessas imagens e de se questionarem sobre o que tinha sido. Quem estava a fazer o filme era uma jovem brasileira que tinha poucas referências ou tinha aquelas, em princípio, mais comuns no Brasil, poucas, sobre o que tinha sido a descolonização, o processo todo de retorno, da ponte aérea, de toda aquela fuga e toda aquela catástrofe que se passou naquela altura.

Entretanto, os senhores estavam a falar com a rapariga, a senhora que tinha vindo de Angola já falava meio abrasileirado: – “Ai filha” – dizia ela para a realizadora – “não sabes, foi uma catástrofe, e, depois, quando nós nos viemos embora, todos a lutarem por aquela terra, pelas riquezas, para roubarrem”. E depois disse: “Mas tu não estás a ver o que era, porque eles fizeram

aquela guerra toda por um pedacinho de terra de nada, Angola é uma coisa assim pequenina, mais pequena que Minas Gerais”, e a brasileira disse: “Mais pequena que Minas Gerais?” Para nós, Angola não é mais pequena que Minas Gerais. Essa distanciação, o absurdo ou a diferença daquela leitura, fez-me pensar muito sobre essa impossibilidade de uma generalização. Para mim, África, a minha África – não é bem a “África Minha” – a minha África ou a África que eu escolhi, no fundo, levar de volta. Eu passei algum do tempo que a Lídia Jorge lá passou. Penso que passei até mais tempo, porque fomos lá ainda em três comissões com o meu pai, mas em períodos em que eu era muito jovem. Fiz lá a primeira classe, a segunda classe, a terceira classe, e, de vez em quando, vinha cá, até à minha adolescência, aos 12 anos. Depois do 25 de Abril partimos.

Nós vivíamos no mesmo sítio onde a Lídia estava e, se a Lídia com algumas armas, com a possibilidade de construir alguma coisa, de contar alguma coisa – como no *Hiroshima, mon amour*, ela viu alguma coisa, “moi, je n’ai rien vu, mais j’ai tout inventé”. A Lídia viu algumas coisas, eu, na realidade, só as tinha sentido. Em relação aos gafanhotos, lembro-me perfeitamente dos gafanhotos e percebo a imagem, a metáfora, a beleza, toda essa ideia. Mas também me lembro, que, nessa altura da praga de gafanhotos, me lembro de os ver nas fachadas dos prédios, quando havia sol, e à noite, eles ali estavam, fazendo aqueles cones nas luzes. Mas, para mim, era mais uma coisa: eu não ia à escola, porque a camioneta escorregava nos gafanhotos, que eram tantos. Era uma coisa impressionante. Depois veio outra nuvem também – e tu falas disso no teu livro – de gafanhotos vermelhos que mataram os gafanhotos verdes e que fizeram um tapete incrível. Assim, não íamos às aulas e, claro, é a parte de que eu mais me lembro. Toda esta vivência infantil criou também uma espécie de ausência, uma dificuldade enorme de explicar o que é que se tinha passado naquela altura, e que eu tenho a certeza que tem raízes nessa violência, nas coisas que não foram ditas, nesse silêncio. Eu no fundo, roubei, apoderei-me do livro da Lídia. Na altura em que eu o li, provocou-me uma reacção que pode ser psicanalisada imediatamente, porque senti tudo e muito o que lá estava, foi como se tivesse sido uma espécie de revelação, uma iluminação, uma imagem daquilo que eu tinha vivido.

Ainda hoje confesso que tenho vários *A Costa dos Murmúrios* com as folhas que se rompem, e leio com muita frequência muitas passagens, e, muitas

vezes, apesar de isto ser um pouco estranho. Mas, se calhar, não é assim tão estranho, visto que sempre fazemos os mesmos filmes sob outras formas. Poderíamos fazer o mesmo filme – o *mesmo, mesmo* – várias vezes. Sei que isso não funciona assim, mas também não me parece uma ideia assim tão absurda. Peguei no livro da Lídia Jorge na altura certa, porque foi no início, quando eu não punha tantas questões. Depois eu fiz dois filmes no meio, enquanto tentava financiar *A Costa dos Murmúrios*, e foi numa altura em que talvez eu não me pusesse tantas questões. Não tive tanto medo em violentar a obra da Lídia e parti para essa adaptação que deu um filme que eu acho que guarda essência – não é? –, mas que é sempre uma coisa tão diferente do livro. O que demorou algum tempo a perceber e aquilo que eu hoje acho extraordinário é que, quando penso na posição da Lídia e na questão das adaptações e na questão de adaptar uma coisa que lhe é própria, acho incrível a Lídia ter confiado em mim a esse ponto e acho incrível todo o processo que se passou até àquela altura, que foi de uma tal forma “orgânico”, (que agora é uma palavra que se usa muito), mas que resultou no filme, porque realmente não há outra maneira, senão o “acreditar” primordial. Acho que foi isso o que aconteceu na nossa relação e hoje o filme está lá. É importante que os filmes sirvam para alguma coisa, que os livros, os filmes, sirvam para reflexões, e este tem servido para muito, assim como os outros filmes que têm menos visibilidade que *A Costa dos Murmúrios*. Depois de ter pensado adaptar *A Costa dos Murmúrios*, fiz dois filmes que têm a ver com África, esses dois que, depois, no pacote total, me fazem confundir com uma cineasta africana. Um é o *Natal 71*, o primeiro documentário. Já tinha feito coisas para televisão, mas muito apressadas, que se têm de montar em dois dias – isso é o meu trabalho e eu faço-o. *Natal de 71* é o nome de um disco que o Movimento Nacional Feminino resolveu oferecer aos militares na Guerra Colonial, em 1965, e eu pensei fazer um filme sobre isso, em que falava dessa parte do “anuir” do povo português, do colaboracionismo à nossa medida, se assim se pode dizer. Antes de vir, estava a pensar que se passaram mais de 10 anos desde o *Natal 71*, houve um *boom* imenso, uma diferença incrível nesse *approche* à Guerra Colonial, mesmo na questão dos arquivos. Os arquivos não estavam organizados dessa maneira, não havia forma de obter imagens, tudo era difícil mesmo com as pessoas que eu ia contactando, até ter decidido dar um toque pessoal e pôr o meu próprio pai em campo, porque ele

tinha o disco, porque o tinha recebido, e eu conhecia bem o disco, porque eu o tinha ouvido quando criança. É uma pérola de terror, sim, é mesmo uma coisa muito, muito sinistra. Tem a Amália, tem uma receita de amor dada pela Maria de Lurdes Modesto, tem mensagens do Eusébio, canções de Hermínia Silva sobre a pátria e a glória dos soldados. E, então, partindo desse princípio, para mim, foi um bocadinho difícil, nessa altura quando não havia reflexões, a nível de cinema e documentário, aparecer eu a dizer “este filme fala sobre a Guerra Colonial e tem uma base: é este disco”. É claro que os militares ficavam horrorizados: “Você quer-me pôr ao lado da Cilinha Supico Pinto?” – “Não, não quero”.

Todo este processo foi muito moroso e agora é curioso pensar que, nessa altura, havia uma ansiedade terrível, essas pessoas que tinham tido as suas experiências diferentes de guerra, mais uma vez a não-generalização, umas tinham morto muitas pessoas, outras não tinham dado um tiro, umas tinham visto isto, outras tinham visto aquilo, mas todos me pediram: “É agora finalmente que vamos ter um filme onde a Guerra Colonial apareça como ela realmente foi” – isto é um terror, quando se anda a fazer uma pesquisa ou uma investigação, apetece logo fugir. Lá consegui resistir a esse terror a dizer: “Não, não é bem assim, cada pessoa tem a sua experiência”. Penso que houve uma grande evolução nessa maneira de tratar a Guerra Colonial. Depois, o outro filme que tem a ver com África mostra que África também me trouxe, além da experiência traumática, esta experiência de ausência, e das coisas que a Lídia estava a falar, de toda essa beleza e de uma coisa mais primitiva, que realmente não se pode escapar a isso, trouxe-me essa vontade imensa de voltar lá. Eu não fiz nada específico para voltar a África, aconteceu um dia ter ido lá, por questões de trabalho e, claro que aqui há uma grande diferença, eu voltei ao território da minha infância, Moçambique, e não fui recebida no aeroporto por um grupo de ninjas que me atacaram e que me fizeram fugir e eventualmente poderia nunca mais ter voltado a Moçambique. Porque eu sei que há muitas coisas que quero procurar. Sempre tive a fantasia de que as poderia encontrar, a essência do que se passou lá, que mal destruiu a minha narrativa. Houve qualquer coisa que a destruiu e o que a destruiu foi o mal. E eu sempre tive essa fantasia de que ia chegar lá e que me iria sentir melhor comigo mesmo se fisicamente eu fosse encontrar os traços e a razão daquele mal. Ele tinha que lá estar, ele tinha que lá estar,

eu tinha a certeza. Mas, mesmo assim, tive a sorte de realmente não ser mal recebida, no sentido em que a questão não é ser mal recebida pelo ataque dos ninjas de que eu estava a falar, é só uma metáfora, porque, na realidade, hoje em dia, toda a minha relação com Moçambique, tem a ver com toda essa possibilidade de trazer os fantasmas e de os colocar lá, porque eles são meus, não estavam lá, eu levei-os para lá, levei-os e segui-os e eles puderam andar. Tem a ver com a possibilidade de conseguir criar, eu e outras pessoas de lá. Sobretudo uma grande amiga que agora vai passar um filme dela no “Próximo Futuro” da Gulbenkian, a Isabel Noronha, que acabou por ficar lá quando toda a família veio, quis estudar psicologia nos anos da Revolução Socialista e foi falar com a Graça Machel, nessa altura, Ministra da Educação. A mãe da Isabel Noronha, uma senhora também ela do governo, disse: “- A minha filha quer estudar psicologia, nós temos possibilidades de pô-la a estudar em Portugal, ou em Madrid ou onde quer que seja”, e a Graça Machel “- Vai para a tropa, nunca vi tantas ideias burguesas juntas, não andamos a construir o socialismo e uma pátria, para termos doentes! Aqui não há doentes mentais, estamos todos contentes e a senhora vai imediatamente para a tropa.” A Isabel acabou por desistir de fazer psicologia e, num desespero para fugir à tropa, foi adoptada pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, sobre o qual eu fiz um filme, *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema*. Uma grande obra do governo socialista moçambicano, que depois acabou por arder em 1991, e onde todas as imagens feitas durante o período da revolução socialista até à morte de Samora Machel em 86 ficaram ali abandonadas. Essa minha amiga, Isabel Noronha, aparece também no filme, a dizer uma frase que eu acho muito sintomática, - e foi por isso que eu fiz o filme, tudo à volta dos arquivos, do desaparecimento, do apagamento da memória, o que lá está no Instituto do Cinema, tudo o que filmámos, tudo aquilo que ali está e não se pode ver porque está degradado ou porque está impossibilitado tecnicamente de ser visto -, ela diz: “O Instituto de Cinema é como o país, qualquer coisa que está ali e existe, mas, ao mesmo tempo, não existe.” E todos esses temas também me interessam bastante. Ainda estava a falar na Isabel, no sentido em que acaba por ser uma figura chave, porque, depois, ela tem exactamente a mesma idade que eu, e, quando nos conhecemos, ela disse-me: “Tu, afinal, parece que és o meu duplo, tu és, afinal, aquilo que eu deveria ter sido, se tivesse tomado o barco com os meus

país”, e eu pensei: Será que eu sou, então, também o duplo dela se eu tivesse ficado? – o que é pouco provável. E todo o percurso dela, que, depois, voltou à psicologia, abandonando o cinema, e, depois, voltou ao cinema, abandonando a psicologia, porque também tudo está ligado. E, depois, a questão que eu também acho importante: falando do ponto de vista de uma pessoa, mas que pode ser generalizado: a mãe da Isabel morreu e ela acabou por deixar de ter aqui em Portugal a família que desapareceu completamente. Ela deixou de ter o laço que sempre pensara que era o seu laço ancestral, viria para aqui, eventualmente pagaria a segurança social, podia ter uma velhice aqui em Portugal, mas, com a morte da mãe, com a venda das casas, com a repartição de toda a herança, a Isabel ficou sem Portugal. Ao receber a filha dela em minha casa, porque a filha dela estuda aqui, acabei por substituir essa relação e, ao mesmo tempo que ela também lá acabou por substituir uma relação, ou, pelo menos, encarnar uma relação que eu tinha com aquele país. Isto tudo para dizer que, para mim, a questão do país ou do local também não é muito importante, são mais importantes as relações que se podem criar com esses sítios. Agora já estou a falar muito, mas a questão é esta relação com Moçambique que depois do *Kuxa Kanema* me leva a *A Costa dos Murmúrios* de uma forma menos nostálgica, porque aquilo, para mim, já era outro sítio, um sítio onde estavam os meus fantasmas, mas era um sítio que pertencia a outros e tinha outro enquadramento.

Neste momento, estou a fazer um filme sobre Sita Valles que foi uma rapariga que foi do partido comunista e que foi fuzilada em Angola em 1976 com 26 anos de idade. Ela e cerca de mais 30 a 40 000 pessoas, nessa altura, não se sabe bem quantas, portanto, acontecimentos que são também bastante traumáticos. Ao entrevistar e procurar pessoas que estivessem relacionadas com ela, deparei-me com uma situação um pouco ambígua, e é terrível isto, porque todas as pessoas que lutaram com a Sita, que eram comunistas anti-maoístas, a grande luta deles era essa, anti-esquerdistas, convictos, acabaram muitos por ser expulsos de Angola, adoptaram a nacionalidade portuguesa, os que recusaram já cá não estão entre nós, entre eles, a Sita, porque foram todos mortos. Mas os que vieram para cá, nessas pessoas, essas ideologias continuam a estar muito vivas, e, no meio daquele discurso político todo, há sempre a parte em que eles me vão contar a altura em que os pais se vieram embora e em que eles vieram embora também, e, depois

voltaram. A altura dessa ruptura, da partida, que tão bem descreve o Kapuscinski no seu livro *Angola* de 1975², aquela partida dramática dos caixotes e dos navios e da cidade de madeira, que parte no horizonte, todas estas pessoas que lutaram ideologicamente convictas pela independência, muitos morreram, estes não morreram por acaso, quando chega aquela parte, é a única altura em que as pessoas desatam sempre a chorar. Porque estavam a ver os móveis a passar, que tinham sido levados da sua casa, ou porque andaram não sei quanto tempo a empurrar os seus móveis para serem levados, ou porque a mãe teve que voltar para Angola e fazer costura e levar cinco tostões para pôr no banco para as filhas viverem aqui. As histórias são quase obscenas de drama, e daí a questão dos retornados, e a nossa dificuldade em representá-los de alguma forma. Não sei se é por ignorância minha, mas eu conheço apenas o estudo do Dr. Rui Pena Pires, um estudo sociogeográfico sobre os retornados, mas não conheço nenhum trabalho de fundo. Eu não sei, mas 10% da nossa população não é envenenada com os ovos de Salazar, mas envenenada com esse problema. E como é que numa sociedade isto não tem repercussões sociopolíticas e económicas? Não sei se há estudos ou não e posso estar completamente errada, mas tenho a impressão de que isso vem tudo também da nossa dificuldade em enfrentar algumas coisas que nos são difíceis e, sobretudo, porque muitas dessas coisas se passam em terrenos de classe média baixa. Muitas vezes, as pessoas têm dificuldade em representar artisticamente ou escrever. Saiu agora um livro que se chama *Cadernos Coloniais* que eu não li, mas parece-me que trata desse assunto e de uma forma muito crua e dura e teve algumas críticas boas, penso eu. Pronto, não me vou alargar mais, porque estou mais habituada a que me perguntem coisas, e obrigada.

APF: Perguntas, comentários para a Lídia Jorge e Margarida Cardoso.

Interveniente 1 (Paulo de Medeiros): Brevemente, só para agradecer. Extremamente interessantes as observações que fizeram as duas, naquilo que têm em comum e naquilo que têm de diferente. A *Costa dos Murmúrios* tanto como livro como depois como filme, penso que é de uma enorme

² O título completo do livro é *Mais um Dia de Vida - Angola 1975* (Porto: Campo das Letras, 1998).

importância até para ir contra aquilo que o José Gil hoje de manhã referiu como o esquecimento do esquecimento. E eu penso que essa questão toda da confiança necessária para permitir que outra pessoa se apodere de uma obra tão importante para a nossa própria sensibilidade é fulcral, mas eu penso que, para mim, o grande sucesso do livro, entre outros pormenores, é a problematização de uma maneira extremamente séria e coerente da relação entre história e memória. E eu penso que o filme, embora mantenha esse aspecto, consegue fazê-lo de uma maneira outra, usando uma linguagem própria do filme. Na minha opinião pessoal, o filme é extremamente fiel ao livro, exactamente por não lhe ser fiel, e penso que é isso que faz com que tenha conseguido ser outra grande obra de arte e tenha até actualizado uma certa problemática, para a situação actual portuguesa, e tenha conseguido de novo instigar; porque eu penso que, quando *A Costa dos Murmúrios* saiu, era ainda muito mais difícil para as pessoas abordarem o tema. Penso que 30 anos, mais ou menos, é o necessário, segundo o que me dizem as pessoas que percebem disso, para se começar realmente a processar o trauma, será esse o caso de Portugal em relação à Guerra Colonial. A recepção crítica ao livro, a Lídia sabe muito bem, foi estrondosa; eu penso que praticamente todas as pessoas sentiram a necessidade de escrever e de falar sobre o livro e de apontar quão importante esse livro era para elas e para Portugal, mas eu penso que o filme conseguiu isso e trazer um novo público para a mesma questão, e, desse ponto de vista, penso que é essa a importância, não permitir que se caia outra vez nesse esquecimento e que se pense: “já passou tanto tempo, não vale a pena, deixemos aquilo fechado na gaveta”.

LJ: Pois, eu tenho ideia de que o que me agradou quando vi a Margarida a entrar-me pela casa com o livro na mão, a dizer-me que queria fazer o filme – parecia uma miúda – foi o facto de me ter falado precisamente na questão da memória e ter imediatamente dado a entender que iria fazer um filme em que a verdade era alguma coisa que não se pretenderia atingir, tal como no livro. Portanto, que a questão da memória é uma questão de reposição, permanentemente, de invenções, porque o livro, como bem sabe – escreveu sobre ele de forma brilhante – é construído exactamente sobre essa ideia: de que sempre que se revisita, se junta, se acrescenta, se altera, se está sempre a alterar o mito inicial, aquilo que passou para mito da pessoa. E, portanto, aquilo que eu tinha feito n’ *A Costa dos Murmúrios* era uma memória alucinada

de um tempo histórico, e aquilo que a Margarida me vinha propor era refazer a sua memória alucinada de uma outra maneira. A Margarida fez uma segunda versão, como se fosse mais uma memória que está dentro do livro, mas ampliada, e desse ponto de vista, de facto, eu considero que *A Costa dos Murmúrios* teve sorte e aquele momento ficou iluminado como se viu, porque o filme da Margarida, como o Paulo de Medeiros diz, e diz muito bem, retomou a História, retomou o tema de uma outra maneira, e pôs pelo país fora muita gente a falar da questão. E era muito impressionante ver, há cinco, seis anos, como as pessoas vinham contar a sua história em voz alta. O filme da Margarida permitiu regressar ao livro, mas permitiu sobretudo que as pessoas enchessem teatros, salas de cinema, para contarem de si e eu fiquei surpreendida como, de facto, as pessoas estão cheias, o país está repleto de uma memória dolorosa, outra nem sempre dolorosa, encantada também, outra heróica, porque há, de facto, aqueles que contam como sobreviveram e como voltaram e como conseguiram, digamos, vencer, porque venceram a distância. Porque também há isso, uma espécie de sangue novo, gente jovem que, tendo uma espécie de experiência de emigração forçada e dolorosa, que foi capaz de fazer uma adaptação muito ágil depois da contrariedade e da turbulência. As salas enchiam-se de histórias absolutamente fantásticas, algumas delas nem mais as esquecerei. E isso faz pensar que *A Costa dos Murmúrios* é, de facto, dentre os meus livros, aquele que continua a ter mais impacto do ponto de vista social. Pode haver, de facto, um livro na vida de um escritor que vá ao encontro de uma espécie de consciência adormecida de um país, e isso aconteceu de forma particular com este livro. E, depois, veio a acontecer com o filme da Margarida, em que ela invocou, numa outra linguagem, a mesma memória alucinada, de uma forma bem mais visível, porque o seu objecto é *visto*.

Interveniente 2 (Adriana Martins): Queria agradecer às três. Como as três sabem, tinha grandes expectativas em relação a essa discussão e acho que é valiosíssimo nós podermos ouvir também, no caso da Lídia, da Margarida, estes testemunhos; e já as tenho ouvido noutras situações, e é sempre diferente, e eu aprendo sempre muitíssimo. O que eu acho muito interessante no que foi discutido hoje aqui, em muitas das comunicações a partir de pontos de vista diversos, é que, no fundo, tanto o livro como o filme – e vou pedir emprestados à Joana Matos Frias os versos que ela hoje citou do Vasco

Gato, quando ele diz: “Não se sai do abismo, aprende-se a sua linguagem” – eu acho que tanto o romance quanto o filme foram exercícios de aprendizagem dessa linguagem do abismo. E, por outro lado, foram maneiras de a ferida debaixo da cicatriz voltar a gritar. O verso era: “a ferida por debaixo da cicatriz, quem cura?”. Portanto, acho que, apesar de estarmos diante de diferentes tipos de mediação, uma é a mediação literária, outra é a mediação fílmica, de um mesmo evento – e, por mais que eu concorde com o Paulo, que o filme é muito fiel ao romance, apesar das estratégias distintas e sagazes – no meu entender, romance e filme se complementam, em função do facto de haver uma diferença geracional. Por outras palavras, as duas viveram a mesma experiência, o mesmo evento, mas tiveram uma percepção diferente do mesmo. A Lídia foi a resposta de que a Margarida precisava, a primeira a abrir o caminho para a experiência linguística, por assim dizer, desse linguajar estético para a Margarida. E, daí, eu considerar, e não é à toa (isto também pode ser analisado, pode ser colocado no divã), que, em muitos dos meus cursos, tanto o romance quanto o filme apareçam, os meus alunos já devem dizer: “Ela tem uma fixação n’*A Costa dos Murmúrios* ou nas *costas dos murmúrios*”. Mas eu acho que foram duas tentativas muito bem conseguidas, no panorama cultural português, de abrir caminho para essa aprendizagem da linguagem do abismo. Precisamos de mais experiências dessas, e, a prova disso foi aquilo que a Lídia acabou de dizer, ou seja, que, quando o filme foi visto, fez sucesso e que as pessoas tinham aquela necessidade de falar e, portanto, eu acho que tanto o romance quanto o filme são formas de se combater esse silêncio em que nós caímos – há pouco a Margarida usou uma expressão de que já não me recordo se era o “intervalo”, o espaço vazio ou lacuna – portanto, eu acho que há que começar a trabalhar esse espaço vazio, já é tempo, antes não era, agora, com certeza. O filme é uma resposta a esse tempo mais elaborado, que, na altura da publicação do romance, tal como o Paulo acabou de dizer, ainda não era possível falar sobre isso. E, mais uma vez, obrigada pelas lições.

Interveniente 3 (Eduardo Lourenço): Aprendi muito nesta tarde, vim como mero espectador e, de repente, senti-me confrontado com uma velha questão a que nunca dei uma concretização eficaz, mesmo em termos de ensaio, que é o papel e uma reflexão sobre o que nos foi império que terminou desta maneira que nós sabemos. Porque através de uma obra como a

obra de Lídia Jorge, uma obra bastante diferente, de resto, da obra do Lobo Antunes, o império *infinixistiu-nos* a título póstumo, porque ele não existiu numa dimensão real e, sobretudo, da consciência que o português tinha da existência e da realidade desse império; existiu-nos como fantasma, porque era o lugar em que Portugal era maior do que é na realidade, como a Lídia sublinhou logo no princípio, mas, provavelmente, isso faz parte dos paradoxos do que é Portugal mesmo, a nossa história; provavelmente só um país pequeno é que pode ser maior do que ele, foi o caso que nos aconteceu, mas nós fomos maiores do que nós realmente (...) quando estávamos na Índia, foi vivido pelas elites portuguesas, pela Europa foi visto que nós estávamos na Índia, foi visto em Portugal e foi visto em toda a Europa. O mundo inteiro que tinha consciência mundial, como dirá o Hegel mais tarde, soube que nós estávamos na Índia, de alguma forma, era lá que nós estávamos e não estávamos aqui, quer dizer, a Índia foi maior do que nós durante aquele tempo. Também poderia ter acontecido a mesma coisa, e quase chegou a acontecer, com Angola e Moçambique, que também já estavam a ser maiores do que nós, tudo onde os portugueses estiveram foi sempre maior do que nós: o Brasil é o caso paradigmático (nunca percebi mesmo porque os portugueses numa certa altura não se meteram todos num navio e foram todos para o Brasil, acompanhar D. João VI). E tivemos o mesmo reflexo, do lado de lá, sobretudo em Angola, de pensar que Angola poderia ser o novo Brasil, mas, desta vez, digamos, uma independência branca, mas esse sonho, essa utopia não foi realizada. A verdade é que o Estado Novo, o regime salazarista, não direi o buraco negro da nossa história que seria excessivo, mas foi um buraco cinzento, durante o qual a relação que nós tivemos com Portugal e o discurso que nós fazíamos com o nosso país era um discurso difícil e sempre ladeado de insinuações, de oposição num certo sentido, e depois um discurso que não tinha escuta. Mas o maior silêncio foi o que o país entrou em relação a si próprio, e a Lídia nisto tem razão, foi a última cruzada, numa história cruzadística que é a história portuguesa, e que, quando fomos para essa cruzada nos primeiros tempos, em todo o caso, o país, na sua maioria, estava nessa cruzada. Não estava só na cruzada implicada, normalmente de tipo militar, mas teve algum apoio, porque miticamente Portugal teve quinhentos anos de império, em que a história portuguesa estava relacionada intimamente com a posseção virtual real ou imaginária desse espaço que nós chamamos o

império. E Portugal não se concebia senão reduzido, então, à sua, outra vez, simples expressão, regressando a esta coisa, e isso aparecia como a catástrofe das catástrofes para Portugal.

As coisas não se passaram exactamente assim, felizmente, as coisas passaram-se “à portuguesa”, passaram-se de outra maneira. E de algum modo, a verdade é que alguma literatura se deu conta que ou em Angola ou em Moçambique se tinham passado coisas, autores que estiveram lá, no tempo ainda do antigo regime, e que conheceram bem e que analisaram, homens ou de esquerda ou muito críticos em relação à situação portuguesa, é o caso de Castro Soromenho ou mesmo do meu amigo José Augusto França, com a *Natureza Morta*, que são romances para quem a África existiu, que tiveram alguma leitura aqui em Portugal, mas era uma literatura um pouco exótica. E é verdade que, com os livros da Lídia e do Lobo Antunes, de repente, Portugal teve um conhecimento *a posteriori* de uma outra realidade, que até ali não tinha, com alguma nostalgia, no caso da Lídia, e, no caso do Lobo Antunes, uma espécie de ajuste de contas tardio com o império desfeito, que se desfaz. Toda a imaginação imperial regressa naquela sátira e coisa burlesca que é, ao mesmo tempo, barreira da história de Portugal no seu conjunto, quer dizer, qualquer coisa que procede daquela visão que a geração de 70 teve em relação a essas coisas. Não é o caso da Lídia; o caso da Lídia é que nós vemos uma África real, e naquilo que ela teve de fantasmático em relação a nós, sob um fundo de tragédia, que é uma tragédia ocultada deste lado e presente e vivida do outro lado. O que faz a força desses livros é o seu estilo, é o seu romance, é a sua ficcionalidade interna, mas, provavelmente, a ficção existe para compensar os defeitos da realidade, o que elas fizeram e muito bem e foi um prazer estar aqui hoje, nesta tarde. Obrigado.

Interveniente 4 (Isabel Gil): Queria dar o testemunho de uma experiência que fizemos o ano passado com alunos nossos de licenciatura, durante um colóquio sobre a representação da guerra. Uma das nossas colegas de história tinha um projecto, não sobre os filhos da guerra, mas sobre os netos, que eram precisamente os nossos alunos: pô-los um pouco a falar, interpelá-los relativamente à sua visão do império do passado africano. Foi extraordinário porque, em todas as turmas do curso de Comunicação Social – a Fabíola que está ali foi uma das pessoas que dinamizou esse projecto –, cerca de 150 alunos apresentaram trabalho. Houve uma necessidade

de verbalizar as questões, as projecções, o imaginário, dar voz àquilo que muitas vezes os pais desconheciam, mas que os avós sentiam necessidade de verbalizar, desde textos, a documentos, imagens, fotografias, filmes, objectos do quotidiano. Sentiram necessidade de trazer todo esse arsenal, esses fragmentos dispersos de memória, memórias muito diferenciadas, de grupos sociais muito diferentes, desde a baixa burguesia à elite da sociedade, desde resistentes a pessoas integradas no regime. Portanto, todas estas memórias contraditórias de África entraram em diálogo, um diálogo que acabou por ser um bocadinho, depois, filtrado por uma necessidade de exposição e de dar visibilidade, e, aí, houve um olhar, de certa forma, científico, que acabou por fazer uma escolha. No arquivo, nós temos sempre uma necessidade de tipologizar e catalogar e essa catalogação acabou por ser certamente deficitária relativamente a toda aquela riqueza. O que sentimos da parte da geração de quem tem vinte anos neste momento foi uma necessidade de falar sobre algo que para a geração dos pais era não-narrativizável, de certa forma. Essa ausência de incisão, de que fala o José Gil e que discutimos esta manhã, é fruto de experiências diferentes, mas que precisam de um ponto em comum, onde possam entrar em contacto e diálogo, e acredito que essa plataforma se gera na arte, fundamentalmente, na literatura certamente, no cinema, noutros projectos estéticos. Nesses espaços encontra-se um momento onde a imaginação, a ansiedade relativamente a esse passado é negociada. Há um desejo enorme de conhecimento, de partilha que se sente precisamente na geração dos netos e que tem sido preparado por todos estes trabalhos que temos vindo a discutir, mas, com certeza, que há espaço para muito mais e necessidade para muito mais.

(28 Junho de 2010)

Notas biográficas

Emílio Rui Vilar – Nasceu no Porto em Maio de 1939. Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra em 1961 e é o Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian desde 2002, tendo sido administrador desde 1996. É Presidente da Partex Oil and Gas Corporation desde 2002. É Presidente do Centro Europeu de Fundações (EFC), desde Junho de 2008; do Centro Português de Fundações desde 2006 e também do Steering Committee do projecto “Europe In the World”.

Isabel Capelo Gil – Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e, desde 2005, Directora da mesma Faculdade. É investigadora principal do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, onde coordena a Linha de Investigação em Cultura e Conflito. Tem várias publicações nacionais e internacionais sobre estudos de mulheres, estudos interartes e teoria da representação. Entre os trabalhos mais recentes contam-se *Landscapes of Memory. Envisaging the Past/Remembering the Future* (com Richard Trewinnard, M.^a Laura Pires, Lisboa 2003), *Mitografias. Figurações de Antígona, Medeia e Cassandra no Drama de Expressão Alemã do Século XX* (Lisboa 2007), *Poéticas da Navegação* (Lisboa, 2007), *Fleeting, Floating, Flowing: Water Writing and Modernity* (Königshausen & Neumann: Würzburg, 2008) e *Simone de Beauvoir: Olhares Sobre a Mulher e o Feminino* (com Manuel Cândido Pimentel, Vega, Lisboa 2010). Foi Professora Convidada em várias universidades na Alemanha (Saarbrücken, Munique, Hamburgo), bem como no Reino Unido, na Irlanda (National University of Ireland), na Itália (Univ. Ca Foscari, Veneza) e nos EUA (U. Pennsylvania) e Brasil. É ainda Directora da *Revista de Comunicação e Cultura* e, desde 2010, Honorary Fellow da School of Advanced Study, Universidade de Londres.

Adriana Martins – Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Dentre os seus principais interesses de investigação estão a Literatura Comparada, os Estudos Fílmicos e os Estudos Pós-Coloniais. Entre as suas publicações recentes estão *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal* (Frankfurt am Main: Peter

Lang, 2006), In *Dialogue with José Saramago: Essays in Comparative Literature* (organizado com Mark Sabine, Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006), e *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe* (organizado com Helena G. Silva, Filomena V. Guarda e José Miguel Sardica, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

José Gil – Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, filósofo, ensaísta e ficcionista. Licenciou-se em Filosofia na Faculdade de Letras de Paris (Sorbonne) em 1968, tendo obtido também nessa Faculdade a *maîtrise de Philosophie* no ano seguinte. Em 1982 obteve o *doctorat d'Etat de Philosophie* com a tese *Le Corps comme Champ du Pouvoir*. Leccionou em diversas universidades no estrangeiro, tal como o Collège International de Philosophie (CIPh), em Paris, e a New School for Dance Development, em Amesterdão. Uma das suas obras mais conhecidas é *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Foi considerado pela revista francesa *Le Nouvel Observateur* um dos «25 grands penseurs du monde entier».

Carlos Morujão – Professor Associado da Faculdade de Ciências Humanas da UCP e Doutor em Filosofia (2002) com uma tese intitulada *Schelling e o Problema da Individuação*. Tem leccionado, entre outras, as disciplinas de Lógica, Filosofia Moderna e Filosofia Contemporânea. É sócio-fundador e membro da Direcção da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica. Coordena o Projecto de Investigação “A recepção da Revolução Francesa pela filosofia alemã”, financiado pela FCT. Actualmente, as suas áreas de investigação são a filosofia de Fichte, a filosofia neo-kantiana e a fenomenologia de Husserl.

Patrícia Vieira – Professora de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Georgetown (Washington, D.C.). As suas áreas de investigação incluem Estudos Pós-Coloniais, Literatura e Filosofia, Romance Português e Brasileiro Contemporâneo e Cinema Português. É autora do livro *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction* (Toronto: University of Toronto Press, 2011), e co-editora do livro *Existential Utopia: Reconsidering*

Utopian Thought and Practice (New York: Continuum, 2011), bem como de múltiplos artigos publicados em revistas académicas. O seu livro mais recente, *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*, será publicado no final de 2011.

José Martinho – Membro da Associação Mundial de Psicanálise, Director do Centro de Estudos de Psicanálise e da revista *Afreudite*, Professor Catedrático da Faculdade de Psicologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, fundador da Antena do Campo Freudiano.

Carlos Amaral Dias – Professor Catedrático de Psicopatologia da Universidade de Coimbra. Médico Psiquiatra Psicanalista. Director do Instituto Miguel Torga.

Paulo de Medeiros – Estudou nas Universidades de Lisboa, Freiburg, e Massachusetts, onde se doutorou em Literatura Comparada. Desde 1998 é professor catedrático na Universidade de Utreque (Holanda) onde, além de outras funções, coordena o Mestrado em Literatura Comparada. Tem publicado vários ensaios sobre teoria literária e autores lusófonos contemporâneos e lecciona regularmente em várias universidades europeias e nos EUA. Um dos projectos actuais relaciona-se com a representação de conflitos e violência.

Pedro Eiras – Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Publicou os livros de ensaio *Esquecer Fausto* (Prémio Pen Clube Português de Ensaio, em 2006); *A Moral do Vento*, sobre Gonçalo M. Tavares; *A Lenta Volúpia de Cair*, sobre poesia portuguesa do século XX; e *Tentações*, sobre Raul Brandão e o Marquês de Sade.

Cláudia Franco Souza – Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG (título da dissertação: *Antropologia do inacabado – escrita e filosofia em Crime e Castigo e na Genealogia da Moral*). Faz actualmente doutoramento em Literatura Portuguesa pela PUC-MG sobre “Literatura e Psicanálise no espólio de Fernando Pessoa”.

Filipe Pereirinha – Doutor em Filosofia Moderna e Contemporânea pela Universidade do Minho (com uma tese sobre a problemática do sujeito em Jacques Lacan). Membro da Antena do Campo Freudiano (ACF-Portugal). Ex-professor e Investigador na ULHT. Colaborador da revista de psicanálise *Afreudite* – Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada. Convidado e colaborador regular, desde 2007, do Núcleo de Direito e Psicanálise da Universidade Federal do Paraná (Brasil). Autor de diversos artigos editados em publicações nacionais e estrangeiras.

Joana Matos Frias – Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti*. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialéctica em Murilo Mendes* (7letras, 2001) – com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes –, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), e co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005). Tem publicado ensaios no campo da Estética Comparada – privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema –, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato e valter hugo mãe. É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa no âmbito de cujas actividades organizou, em 2009, com Pedro Eiras, o Colóquio *Artes da Perversão*, e publicou, em 2010, com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim).

Sebastián Patrón Saade – Licenciado em Biologia por La Universidad Nacional de Colombia. É doutorando no Spanish Department da Rutgers University. O seu projecto de doutoramento consiste num estudo comparado entre as literaturas colombiana e portuguesa.

Naomi Segal – Comparatista renomada, na sua investigação em literatura, cultura e teoria, tem dedicado especial atenção à psicanálise, ao corpo, a

questões de género e à sexualidade. Fundou e dirigiu o Mestrado sobre o Corpo e a Representação na Universidade de Reading e é actualmente Directora do Institute for Germanic and Romance Languages, School of Advanced Study da Universidade de Londres. É autora de mais de 50 artigos e 10 livros, sendo os mais recentes: *Indeterminate Bodies* (2003, coedited), *Le Désir à l'oeuvre* (2000, edited), *André Gide: Pederasty & Pedagogy* (1998), e *Coming out of Feminism* (1997: coedited). O seu último livro, *Consensuality: Didier Anzieu, gender and the sense of touch*, trata de Didier Anzieu, a pele e objectos culturais.

Ana Paula Ferreira – Professora Titular e Directora do Departamento de Estudos Hispânicos e Lusófonos na Universidade de Minnesota. Entre as suas publicações contam-se numerosos ensaios em revistas académicas sobre a obra de Lídia Jorge, incidindo em questões teóricas ligadas à psicanálise, à desconstrução e ao pós-colonialismo. É organizadora da colecção, *Para Um Leitor Ignorado: Ensaio sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge* (2009).

Phillip Rothwell – Professor e Director do Department of Spanish and Portuguese na Rutgers University. É o autor de *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative* e *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*.

Lídia Jorge – Escritora. Nasceu no Algarve, passou alguns anos decisivos em Angola e Moçambique, formou-se em Filologia Românica na Universidade de Lisboa, deu aulas, escreveu quinze livros editados em várias línguas, entre eles, romances, antologias de contos, uma peça de teatro. Dentre as suas publicações, destacam-se *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *Marrido e Outros Contos* (1997), *O Vale da Paixão* (1998), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), *O Belo Adormecido* (2003), *Combateremos a Sombra* (2007) e *Praça de Londres: Cinco Contos Situados* (2008). A sua experiência em África foi fundamental para a elaboração do romance *A Costa dos Murmúrios*, adaptado ao cinema por Margarida Cardoso, em 2004.

Margarida Cardoso – Realizadora e argumentista. Nasceu em Portugal e viveu até aos 12 anos em Moçambique. Fez o Curso de Imagem e Comunicação Audiovisual da Escola António Arroio. De 1983 a 1995, trabalhou como anotadora e assistente de realização em mais de 40 filmes portugueses e estrangeiros. É professora do curso de Cinema, Vídeo e Comunicação Multimédia da Universidade Lusófona de Lisboa. Nos últimos anos, afirmou-se como um dos nomes mais consistentes do cinema português. *Natal 71*, *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* e *a A Costa dos Murmúrios* são os seus filmes mais conhecidos e todos se debruçam sobre Moçambique, e a temática colonial e pós-colonial.

Esta colecção de ensaios constitui um espaço de indagação das potencialidades de cruzamento das metodologias das Humanidades com a Psicanálise para melhor entender a complexa tessitura da cultura portuguesa. De abordagens filosófico-históricas a estudos de caso sobre literatura ou cinema, ou à reflexão sobre o impacto da literatura na psicanálise, os artigos reflectem a complexidade da nação cultural e dão o mote para um debate oportuno sobre os esplendores e misérias daquele que Pessoa designou como o caso mental português.